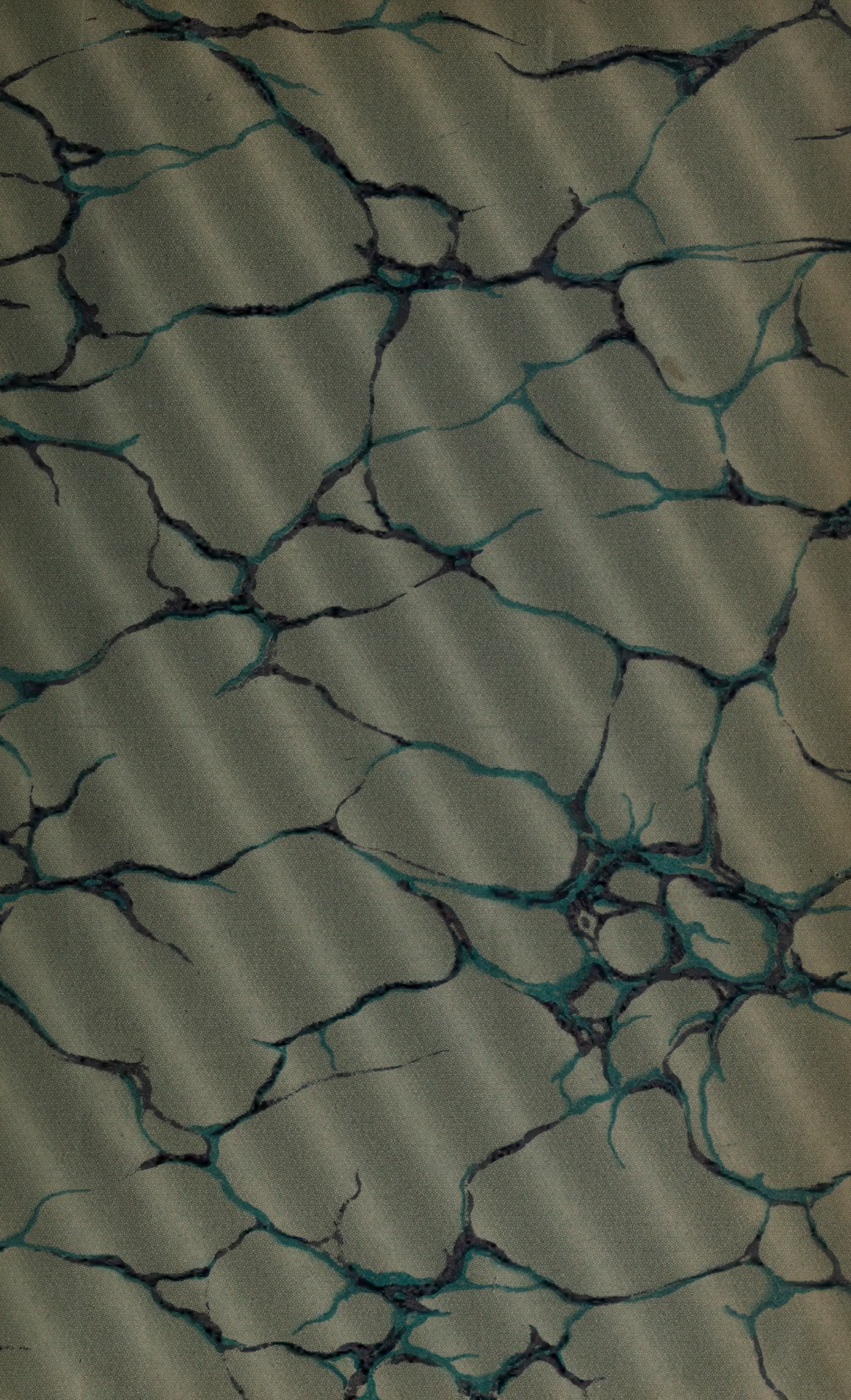
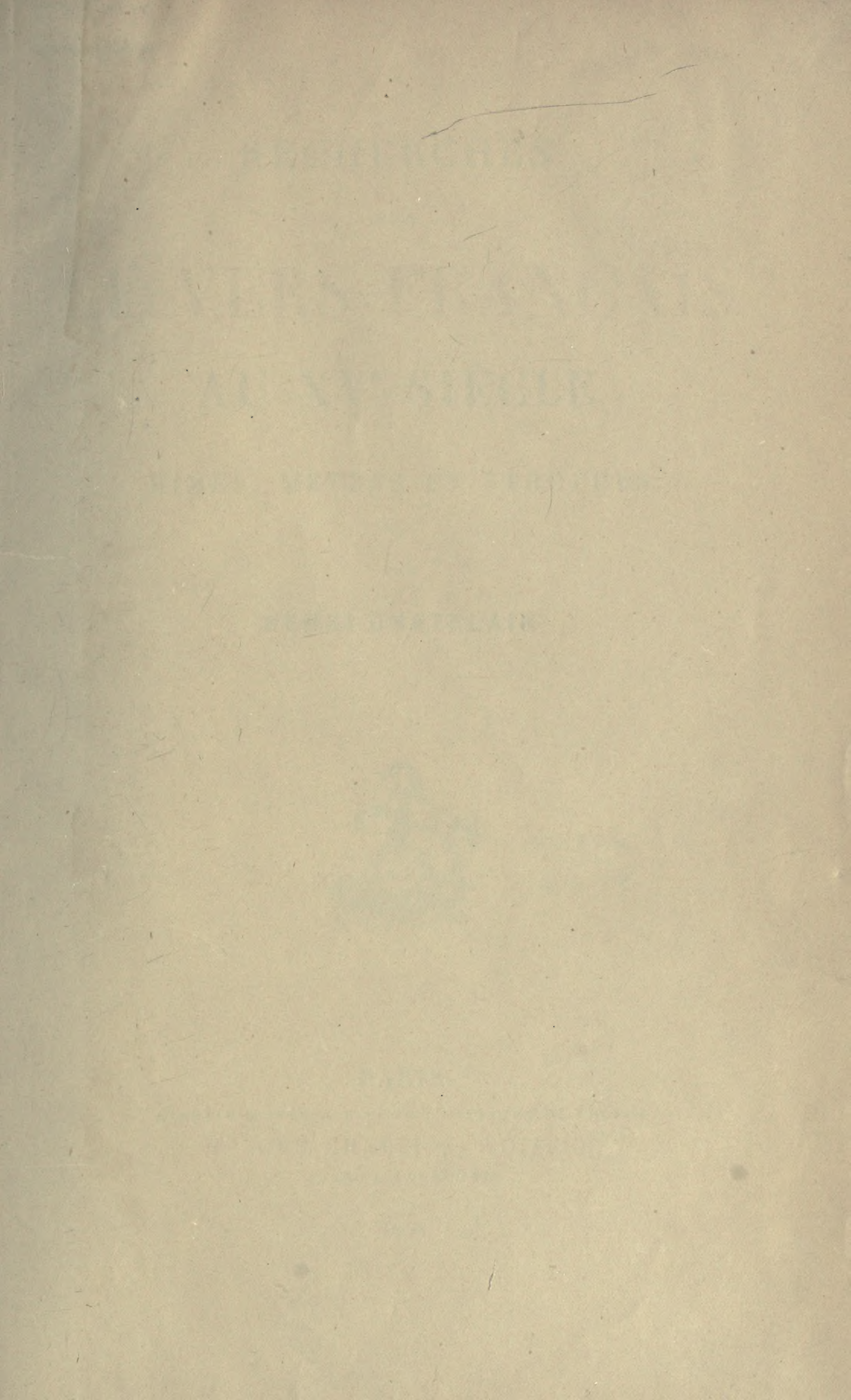

3 1761 03569 3019







LaF Gr.
C493r

RECHERCHES

SUR

LE VERS FRANÇAIS

AU XVᵉ SIÈCLE

RIMES, MÈTRES ET STROPHES

PAR

HENRI CHATELAIN



150854
2-6-19

PARIS
LIBRAIRIE SPÉCIALE POUR L'HISTOIRE DE FRANCE
HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS
—
1908

PC
2881
C4

BIBLIOTHÈQUE DU XVe SIÈCLE

TOME IV

RECHERCHES

SUR

LE VERS FRANÇAIS

AU QUINZIÈME SIÈCLE

DU MÊME AUTEUR

Remarques sur le Roman réaliste au XVIIe siècle (*Revue Universitaire,* 15 mai 1902).

Les critiques d' « Atala » et les corrections de Chateaubriand, Extrait de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* juillet 1902.

Le vers libre de Molière dans « Amphitryon », Extrait des *Mélanges de philologie offerts à M. F. Brunot,* Paris, Société nouvelle d'imprimerie et de librairie, 1904, in-8.

Notes sur l'accent saint-quentinois, Extrait du tome XV (4e série) des *Mémoires de la Société Académique de Saint-Quentin,* 1907, in-8.

SOUS PRESSE:

Le Mistere de Saint Quentin, *suivi des Invencions du corps de Saint Quentin par Eusébie et par Éloi,* édition critique avec introduction et glossaire, Saint-Quentin, in-4.

RECHERCHES

SUR

LE VERS FRANÇAIS

AU XVe SIÈCLE

RIMES, MÈTRES ET STROPHES

PAR

HENRI CHATELAIN



PARIS

LIBRAIRIE SPÉCIALE POUR L'HISTOIRE DE FRANCE

HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS

—

1908

PRÉFACE

C'est en préparant l'édition du *Mistere de Saint Quentin* que j'ai été amené à faire les recherches dont je publie aujourd'hui quelques résultats.

M. Ern. Langlois a conjecturé (*Romania,* XXII, 1893, p. 552) que l'auteur de ce *Mistere* était Jean Molinet. L'*Art de rhetorique* de Molinet que M. Langlois a publié dans son *Recueil d'Arts de seconde rhetorique* contient une ballade fatrisée tirée de l'*Istoire de Monsieur Saint Quentin* (v. plus loin, p. 180); comme souvent les spécimens de formes lyriques donnés par le théoricien sont pris à ses propres œuvres poétiques, il devenait présumable que toute la composition dramatique, où se trouve cette ballade de forme spéciale, était aussi de lui. On ne pouvait de cette conjecture faire une hypothèse d'une convaincante probabilité qu'en élargissant les bases de comparaison, qu'en confrontant l'anonyme et l'authentique à plusieurs points de vue.

a. Le champ des recherches. — Je pouvais prendre l'œuvre la plus connue et matériellement la plus accessible de Molinet, les *Faictz et Dictz*, et — mis en parallèle avec le *Mistere de Saint Quentin* que j'avais intégralement transcrit d'après les deux seuls manuscrits que nous en possédions — y étudier la langue : faits de phonétique, de morphologie, de syntaxe, composition du vocabulaire ; la métrique : compte des syllabes dans le vers (synérèse, diérèse, la question de l'*e* muet), coupes, choix des mètres, disposition des rimes, formes fixes de poésie lyrique ; les procédés de versificateurs et les procédés littéraires : batelage, rimes équivoquées, enchaînées, rhétorique à double queue, allitérations, acrostiche, etc., métaphores et allégories, citations, sentences et proverbes, listes de noms mythologiques ou historiques, antithèses, énumérations, répétitions, accumulations de synonymes, etc., les images, les sentiments, les idées, les raisonnements, etc. Ces diffé-

rentes comparaisons n'ont pas été poussées toutes en même temps jusqu'au même point ; plusieurs séries d'observations ont été faites qui ne seront pas publiées telles quelles maintenant. Celles qui se rapportaient directement à la pratique du vers ont laissé entrevoir dès le début la possibilité de résultats assez décisifs ; elles rejetèrent alors les autres au second rang, et exigèrent, pour être elles-mêmes complétées, de nouvelles recherches.

Il fallait en effet examiner si Molinet, auteur possible du *Saint Quentin,* était le seul des rhétoriqueurs du quinzième siècle qui pût l'avoir composé : il fallait en même temps déterminer les caractères particuliers de cette composition dramatique entre les autres compositions dramatiques anonymes ou d'auteurs connus, en un mot ne pas se contenter de constater des ressemblances, mais essayer d'établir par le seul examen — le seul provisoirement — de la versification, une identité d'auteur exclusive. Or les poètes étaient alors plutôt des ouvriers de vers sachant bien le métier de rimeur, de versificateur, ou si l'on veut, de rhétoriqueur et de fatiste, que des artistes originaux ; les différenciations individuelles apparaissaient difficiles à saisir dans la communauté des procédés. J'ai essayé de recenser ce qui n'était commun qu'à des groupes plus ou moins définis, ce qui se présentait singulier ; entre les auteurs salués comme des maîtres dans les textes contemporains et dans les textes de la génération suivante, il devait se trouver des inventeurs de procédés.

Clément Marot, dans une épigramme à Salel, passant en revue les principaux poètes français, cite après Jean de Meung, Alain Chartier (de Normandie), Octavien de Saint-Gelais (de Cognac), Georges Chastellain, Jean Molinet et Jean Lemaire (du Hainaut), Villon et Cretin (de Paris), Greban (du Mans), Meschinot (de Nantes), Coquillart (de Champagne).

Jean Bouchet, qui ne connut les grands rhétoriqueurs qu'après avoir composé les *Regnars traversant* (1501), cite comme ses maîtres et modèles, Alain Chartier, Martin le Franc, G. Chastellain, Meschinot, Greban, Jean d'Auton, Octavien de Saint-Gelais, Molinet, Cretin, André de la Vigne, Jean Marot, Jean Lemaire (Thèse A. Hamon, p. 64, 91, 218).

Jean Lemaire (éd. Stecher, p. 111, 99 et 172) rappelait les noms de Jean de Meung, Froissart, Chartier, Milet, Jean et Florimond Robertet, Chastellain, Octavien de Saint-Gelais, Molinet, Cretin, Jehan d'Authon, Meschinot et les deux Greban.

En 1512, les poètes les plus réputés étaient Fabri, Jehan Regis,

Gaguin, Brant, Chartier, Jehan de Meung, Milet, Arnoul Greban, Tortier, Octavien de Saint-Gelais, Gringoire, Cretin, Antitus, Flameng, Chastellain, Maximien, Eloy d'Amerval, Molinet et Jehan Lemaire (d'après l'auteur du *Contreblason des faulces amours*, G. Alexis, I, p. 278-81).

Selon Cretin, les auteurs qu'il faut étudier sont Jean de Meung, Alain Chartier, G. Chastellain, Greban, Molinet, Octavien de Saint-Gelais et Castel (B. N. ms. f. fr. 2817, f° 1 verso ; cf. *Recueil des Arts de seconde rhetorique*, p. LXXXIV-V) ; ailleurs le même auteur s'écrie : « secourez moy, Bigne et Villebresme, Jehan de Paris, Marot et de la Vigne » (*Poésies*, éd. 1723, p. 69).

Si Chartier est cité aussi souvent que Greban, il doit être examiné d'aussi près que lui. Mais Chartier sera-t-il seul consulté parmi ceux de sa génération ? Qu'a-t-il de commun, qu'a-t-il qui le différencie avec Charles d'Orléans, son contemporain, pour ne pas parler d'autres poètes qui écrivirent vers 1420, Colinet l'Alexis, Hanequin Lefèvre, Jacquet d'Orléans, Marc d'Or, Olivet, Tapissier, Nicole Roussel, Charlot Falne, Raoul de Brecy de Mons et Jean de Suzay (*Rec. des A. d. s. r.*, p. XXVII) ?

En même temps que de Chartier, les rhétoriqueurs se réclament de Christine de Pisan ; mais Christine de Pisan était en relations avec Eustache Deschamps, son aîné de près de vingt ans, qui composa l'*Art de dictier* ; peut-être lui doit-elle plus, peut-être ajoute-t-elle aux exemples par lui laissés, plus que les autres poètes qui connaissaient l'auteur de l'*Art de Dictier*, je veux dire, Oton de Granson, le sénéchal d'Eu, le comte d'Eu, Bouciquaut, Guillaume de Tignonville, Renaud de Trie, Guy de la Tremoille, Jean de Bucy, Raoul, bâtard de Coucy, Arnaud de Corbie et Mathieu Renaud ? (E. Deschamps, éd. G. Raynaud, t. XI, p. 266-7). Nous sommes alors amenés à ne pas négliger Froissart, ni Guillaume de Machaut, de qui Deschamps apprit l'art de rimer.

Il peut passer pour arbitraire de s'être arrêté là ; cependant il nous a semblé, au cours du travail, que tout ce que les poètes du XVe siècle avaient pu prendre de modes lyriques antérieurs à Machaut, ils l'avaient reçu par l'intermédiaire de ses contemporains ou de ses successeurs : la date d'apparition, l'origine de modes lyriques qui sont déjà depuis longtemps traditionnels lorsque s'ouvre le XVe siècle ne sont pas à demander à un livre qui prend pour titre : *Recherches sur le vers français au XVe siècle.*

Les auteurs indexés dans le présent travail ont donc été, comme on pourra s'en rendre compte en se reportant aux conclusions

générales (Conclusion E, *Traditions et Innovations, Écoles et personnalités*, p. 251), les auteurs les plus cités des listes que nous avons dressées plus haut. Je dois mentionner ici que les noms de Jean Regnier, Olivier de la Marche, François Garin, Robert Gaguin, P. Michaut, Pierre et Jamette de Nesson, ne se rencontrent jamais ou presque jamais dans les répertoires dressés. A la limite de la période dont je me suis occupé, si j'ai gardé Cretin et Coquillart nés aux alentours de 1450, j'ai laissé dehors un certain nombre d'auteurs dont les œuvres sont comme « à cheval » sur la fin du xv[e] siècle et le commencement du siècle suivant : Jean Marot, Octavien de Saint-Gelais, André de la Vigne, Jean d'Auton de l'Angle, Jean Castel, Antoine Chevalet, Jean Lemaire, Jean Bouchet et les rhétoriqueurs poitevins (Pierre Rivière, Pierre Rogier, Pierre Gervaise), Jean Lemaire de Belges, Gringoire, Éloi d'Amerval, Alioné d'Asti, sans compter de moins notoires, Guillaume de Lauzay, Guillaume Bunel, etc. Si le présent travail s'était proposé d'embrasser l'histoire de la versification de la fin du moyen âge jusqu'à la Renaissance, il eût dû comprendre et cette pléiade d'auteurs de la génération de Jean Marot, et les auteurs contemporains de son fils Clément Marot, et que je n'ai pas besoin d'énumérer ici.

J'ai procédé d'une façon analogue à l'endroit des compositions dramatiques. J'ai comparé le *Saint Quentin* aux œuvres authentiques de J. Milet (*La Destruction de Troye la Grant*), du chanoine Pra (*Le Mistere des Trois Doms*), de G. Flameng (*Le Mistere de Saint Didier*), de Greban (*La Passion*), de Mercadé (*La Vengence*), à d'autres œuvres dont l'authenticité est discutable, comme la *Passion d'Arras,* ou dont les auteurs sont tout à fait inconnus (*La Passion de Semur,* les Mystères de *Saint Laurent,* de *Saint Clement,* de *Saint Remi,* de *Saint Crespin et Saint Crespinien,* de *Saint Adrien,* de *Saint Bernard de Menthon,* du *Siege d'Orleans*). Je n'ai indexé ni les *Actes des Apôtres* des frères Greban, ni la *Nativité* de Rouen (1474), ni la *Passion* de Jean Michel. Je n'ai pas eu à ma disposition toutes les compositions dramatiques déjà imprimées ; quant aux manuscrits, j'ai pu lire une copie de la *Vengence,* dont je dois l'obligeante communication à M. Émile Picot ; j'ai transcrit intégralement, outre le *Mistere de Saint Quentin*, le *Saint Remi* ; on pourra me faire observer qu'ayant copié les trente-neuf milliers de vers que comptent ces deux textes réunis, je pouvais bien poursuivre des besognes similaires, en ayant l'habitude… ; on m'excusera d'avoir pris la liberté de m'en détacher un temps pour goûter à d'autres lectures et les comparer à celles-ci. Au surplus, les

résultats d'analyses nouvelles, complémentaires, peuvent s'insérer dans les cadres que j'ai choisis.

J'y ai parfois fait entrer les résultats des lectures d'autrui ; il y a un certain nombre de compositions dramatiques du XIVe et du XVe siècle que M. L. Müller avait indexées dans ses études sur les *Rondeaux* ; on trouvera donc dans le chapitre du rondeau des renvois à des textes qui n'ont pas été lus par moi à ce point de vue, ou au point de vue d'autres formes lyriques, et des strophes ordinaires. Pareillement j'ai utilisé, comme points de repère, des indications d'ensemble où MM. P. Meyer, E. Langlois, A. Jeanroy, É. Picot, A. Piaget résumaient leurs propres lectures d'œuvres du moyen âge ou de la période du moyen français ; je ne connais les strophes d'Adam de le Hale ou de Jean Bouchet, qui sont hors du champ ici exploré, que par les travaux de MM. H. Guy et A. Hamon ; même pour les auteurs que j'ai lus moi-même, j'ai souvent laissé de côté mes propres fiches, quand je me suis aperçu que ces références avaient déjà été données par d'autres philologues ou éditeurs, lesquels ont parfois ajouté à leurs références des commentaires ; on s'expliquera ainsi qu'ayant pris contact direct avec les textes, je cite cependant, *passim*, pour Froissart, M. Blume, pour la *Vengeance*, M. Pein, pour E. Deschamps, MM. G. Raynaud et Höppfner, pour la *Passion de Semur*, MM. A. Jeanroy, Stengel, etc., pour Villon, G. Paris, pour G. Alexis, ses derniers éditeurs ; dans la première partie, j'ai très fréquemment fait appel aux exemples de prononciation recueillis par Thurot ou par M. F. Brunot. Partout où manque la mention d'un de ces noms modernes, les équivalences de rimes et les schèmes de strophes sont cueillis de première main.

On voit, par cet exposé, quelle quantité de « dépouillements » renferme le présent travail, et en même temps quelles informations complémentaires il s'est consciemment résigné à ne pas donner. On verra, par la table bibliographique qui suit, quels textes de second ordre ou de moindre notoriété, trop nombreux à énumérer ici, ont été ou indexés en partie, ou simplement, à l'instar de ce que font les auteurs d'ouvrages d'ensemble pour présenter des synthèses provisoires, « échantillonnés ».

b. La mise en œuvre des observations. — L'examen des rimes, en tant qu'équivalences phonétiques, permet de dater un texte, de le localiser, de l'authentifier ; tout au moins il contribue à établir ces déterminations. Il y a bien à cela une difficulté : « déduire une prononciation d'un ensemble de rimes, c'est supposer que ces

rimes sont exactes, c'est-à-dire conformes à la prononciation » (Bellanger, *Études historiques et philologiques sur la rime française*, p. 151) et la supposition n'est pas toujours légitime. Pour déterminer le son vrai d'un mot, disait Gaston Paris, il faut, outre l'étude des assonances et des rimes, tirer parti des transcriptions en langues étrangères, des documents grammaticaux postérieurs, de la prononciation actuelle de la langue littéraire ou des patois, des divergences orthographiques, enfin de la comparaison des idiomes apparentés (*Romania*, VI, p. 624). En fait de documents grammaticaux, nous ne possédons pour juger du XVe siècle, que ceux que Thurot a rassemblés dans son *Histoire de la prononciation française* ; ils datent du XVIe et nous y avons fait allusion maintes fois dans les conclusions qui suivent chaque série de faits répertoriés. Mais les graphies multiples et variées qu'on rencontrera au cours de ces répertoires sont des indices plus proches, plus révélateurs ; enfin, s'il y a des versificateurs qui se contentent de l'assonance, il y en a d'autres qui riment avec soin, évitant les consonances réduites à une seule voyelle, recherchant l'identité ou des consonnes qui la suivent (rimes de son féminin) ou de la consonne qui précède (consonne d'appui) ; chez eux, le rapprochement de deux syllabes, qui sonnent différemment aux oreilles d'un Français moderne, peut être tenu pour une équivalence phonétique, s'il est attesté par un certain nombre d'exemplaires ; si le même rapprochement se retrouve chez d'autres rimeurs encore relativement réguliers, quoique moins soigneux, l'hypothèse de l'équivalence en est confirmée. L'expertise est plus délicate dans les compositions dramatiques, soit anonymes, soit même d'auteurs nommément connus, parce qu'on ne peut guère dissocier les morceaux anciens, ou de provenance étrangère, que le dernier fatiste venu a recollés en y ajoutant du sien, pour en faire un nouvel ensemble.

Il a été possible néanmoins de dégager, des différentes listes de rimes, des conclusions sur le timbre de certaines voyelles et diphtongues et sur l'articulation des consonnes ; la question de la longueur des syllabes a été laissée de côté ; de côté aussi les exemples de rimes du type *sapience : en ce,* qui prendront place dans une étude séparée sur les rimes composées (rimes enchaînées, à double queue, etc.) ; de côté enfin les exemples de rimes du type *roïne : divine*, qui appartiennent avec les exemples d'élision et d'hiatus à la question du compte des syllabes dans le vers. La phonétique des rimes ainsi circonscrite peut paraître arbitrairement circonscrite, mais toute délimitation est, de quelque biais, arbitraire.

On ne trouvera non plus, dans le présent travail, rien qui ajoute à l'exposé que M. E. Langlois a récemment fait de la question de l'alternance (*R. A. S. R.*, LXXVII-LXXXIV). En matière de strophes, j'ai groupé ensemble les dispositions de rimes de même schème, qu'elles fussent des strophes caractérisées, nettement séparées du contexte, ou qu'elles se trouvassent insérées dans une tirade de composition dramatique ; j'ai juxtaposé aussi, pour une même disposition, les types bâtis sur un seul mètre et les types en vers coupés. Si j'ai rangé dans un chapitre à part toutes les dispositions de rimes des strophes de ballade ou des autres formes fixes de la poésie lyrique, c'est afin qu'on pût suivre dans un ensemble moins enchevêtré l'histoire de ces divers genres, laquelle est en effet particulière ; un même type de strophe, on s'en rendra compte en se reportant aux conclusions générales, n'a pas toujours eu une destinée parallèle, dans ces formes fixes et hors d'elles. Quant à l'inconvénient de voir éloignées l'une de l'autre par plusieurs chapitres deux séries d'exemples de la même disposition de rimes, le système des renvois suffit à y remédier. Pour en donner un exemple, le chapitre du septain rassemble tous les groupes fermés de sept vers, avec renvois au chapitre de la ballade, pour chacune des formes pratiquées en même temps dans ce genre-là.

J'ai ramené systématiquement les multiples à leurs éléments composants, par exemple le seizain et le huitain au quatrain, etc., même si l'élément composant, réduit à lui-même, ne peut subsister comme strophe, telles la base *aaab* et les bases similaires. On se rend compte ainsi de la genèse des différents types de strophes. Ainsi l'ordre des chapitres suit, pour ainsi dire, la gamme des nombres premiers : 2 (Rime plate et quatrain), 3, 5, 7, 11, 13, exception faite pour le neuvain, qui est moins souvent un multiple du tercet qu'un tout, par juxtaposition, de deux éléments inégaux ; il forme donc un chapitre à lui seul. Pour les strophes mixtes, par exemple les douzains, je les range légitimement au chapitre du tercet, parce que le tercet en est la base la plus ancienne et en toutes périodes la plus fréquente ; mais rappel est fait, au cours du même chapitre, des formes de douzains divisibles en quatrains et classées au chapitre du quatrain ; elles sont suivies des formes de douzains qui ne sont réductibles ni au tercet ni au quatrain et pour lesquelles il n'y avait pas lieu de former une division spéciale. De même, le dixhuitain se range au chapitre du neuvain, avec rappel des groupes de dix-huit vers divisibles en tercets, en sixains, en simples rimes croisées, et mentionnés dans les chapitres précédents ;

ainsi de suite. La table des matières enlève, je crois, les dernières chances qu'on aurait de s'égarer. Si l'on voulait être logique à l'extrême, on aboutirait à une multiplicité de subdivisions d'où la charpente de l'ensemble serait moins facile à détacher ; j'ai cru rendre le livre plus commode à manier en procédant comme j'ai fait.

A l'intérieur des chapitres, la disposition didactique est uniforme : les faits nus, en répertoires, et les conclusions ensuite, réduites à la portion congrue. J'ai pensé que le sujet, en apparence au moins aride, s'accommoderait mieux de la précision condensée que de l'abondance agréable ; plutôt risquer d'être sec que d'être long. Économie a donc été faite, pour chaque série de faits étudiés, de coups d'œil d'ensemble sur le passé, de larges considérations, de théories amples, de phrases littérairement filées et d'adjectifs de qualification presque aussi déplacés ici qu'ils le seraient dans un mémoire à l'Académie des Sciences ou à l'Académie de Médecine. J'ai ramassé, dans ce qui s'intitule *Conclusions générales*, des observations qui s'appliquent collectivement aux faits recueillis dans les divers répertoires, ces faits étant envisagés de cinq ou six biais différents.

On verra par elles quelle mesure de généralité, dans les enseignements à tirer, comportent les explorations faites. C'est donc à la fin du livre qu'il faut d'abord se reporter, la préface vue ; les résumés, affirmations et interprétations y sont, presque à chaque ligne, flanqués de renvois aux faits et aux conclusions particulières qui, dans le cours du volume, servent de pierres à édifier ces formules terminales. Pour tel chapitre pris en particulier, il n'y aura pas faute contre l'ordre et la méthode à parcourir le texte courant des conclusions avant de se reporter aux recueils de rimes ou de schèmes de strophes, lesquels, pris en eux-mêmes, ne sollicitent pas, cela va de soi, plus d'attention passionnée que des colonnes du « Didot-Bottin ».

Le volume ne contient pas d'index à proprement parler ; la table des matières indiquera suffisamment où se trouvent étudiés tel phonème, tel fait de versification ; quant aux auteurs, la liste bibliographique qui suit cette préface marque, après leurs noms — et le titre de leurs ouvrages, s'il y a lieu —, en quels endroits du livre se trouveront les remarques générales les concernant, et les références particulières.

c. Signification éventuelle des résultats. — Je ne me suis pas cru autorisé à définir, d'ensemble, l'esthétique poétique du quinzième

siècle ; des recherches complémentaires à celles que j'ai faites seraient pour cela nécessaires, et des recherches déjà faites les résultats ne sont publiés ici qu'en partie. Mais j'ai souhaité, en poursuivant plusieurs années ce travail, ajouter quelque information nouvelle :

A l'exposé que M. F. Brunot a fait récemment de l'évolution phonétique au xve siècle dans l'*Histoire de la Langue française* (tome I) ; cet ouvrage est au cours de la première partie de ce travail aussi fréquemment rappelé que le *Traité de la prononciation française* de Thurot, où les faits relevés les plus anciens sont presque immédiatement postérieurs à ceux que j'ai rassemblés ;

A ce qu'on savait de la théorie de l'art des vers au xve siècle par le *Recueil des Arts de seconde rhetorique* qu'a publié M. Ern. Langlois, mes lectures ayant porté sur la *pratique* des faiseurs de vers durant le même siècle et une partie du siècle précédent ;

A l'histoire de la poésie lyrique en France, dont M. A. Jeanroy a entrepris de rechercher et de suivre les *Origines*, pour arriver, ou peu s'en faut, jusqu'au point d'où je suis parti ; en même temps à l'histoire de la versification française, que M. L.-E. Kastner, auteur du manuel d'ensemble le plus récent en cette matière, ne s'était pas proposé de représenter en détail pour la période où je me suis renfermé.

Le moment est venu de rendre à chacun ce qui lui est dû. Je dois beaucoup — beaucoup est peu précis, mais ces influences-là, et la reconnaissance que j'en garde, ne sont guère mesurables —, à l'enseignement de mes professeurs de la Faculté des Lettres de Paris et de l'École des Hautes Études (section des sciences historiques et philologiques), aux entretiens que j'ai eus avec MM. F. Brunot, G. Lanson, A. Thomas, P. Meyer, Ém. Picot, Gilliéron, J. Bédier, M. Roques, Rousselot, sur la façon de conduire des recherches ou phonétiques, ou bibliographiques, ou historiques, sur la façon de classer les faits, etc. Mais comme aucune fiche préparatoire, aucune partie du présent travail une fois ébauché n'a été communiquée à personne de mes maîtres ou de mes collègues, soit en manuscrit, soit en épreuves d'imprimerie, je suis contraint d'avouer que les fautes de plan, les ignorances, les erreurs, les inadvertances et les lacunes qu'on pourra reprendre ci-après, sont à moi.

ABRÉVIATIONS ET BIBLIOGRAPHIE

Signes généraux.

: (entre deux mots) = rime avec.
> (entre deux mots) = qui est passé à.
[ ] dans la liste ci-après, indique à quelle page du présent livre il est parlé de tel ou tel auteur ; les chiffres gras entre ces [ ] indiquent à quelle page il est spécialement traité de cet auteur.
(p.) dans les conclusions générales, renvoie toujours aux pages du présent livre.
b. = ballades, au chapitre de la ballade.
d. = dizains au chapitre des multiples du cinquain ; = douzain au chapitre des multiples du tercet, et ainsi de suite.
p. = page.
p.p. = publié par.
s. = strophes.
s. (après : et) = suivantes.
r. = rimes ; = rondeau, au chapitre du rondeau.
r. diff. = rimes différentes.
r.s. = rimes suivies.

Auteurs et Ouvrages.

A. Chart., v. Chartier.
Ach. Caulier, v. Caulier.
Adan de le Hale, d'après H. Guy, thèse sur Adan de le Hale, Paris, in-8, 1900 [119, 133, 137, 147, 152, 156, 205, 208, 248].
A. de Rivaudeau, cité d'après F. Brunot [10].
Adrien, v. *S. Adr*.
Agn. de N. = *Poésies* d'Agnès de Navarre-Champagne, éd. P. Tarbé, Paris et Reims, 1856, in-8 (*Coll. des poètes champenois*) [251].

Brunot = F. Brunot, *Histoire de la Langue Française*, Paris (A. Colin), t. I et II, in-8, 1905-6.

Bucarius, cf. Hasselt, p. 119-21 [261].

Bucher (Germain Colin), cf. Hamon, p. 145-6.

Bucy (Jean de), cf. *Rom.*, XXII, 461, *C. B.*, p. LXIV-XV [187].

Busnois (Antoine, doyen de Borne), cf. *Rond. XV*e *s.*, p. XI-XII [209].

Caillau (Jehan), poésies dans les œuvres de Ch. d'Orléans, éd. Ch. d'Héricault [171, 206, 209].

Caillau (Simonet) [206, 209].

Canone (Michault) [261].

Castel (Jehan) [93].

Caulier (Achille), *La cruelle femme en amour* (vers 1430), p.p. A. Piaget, *Rom.*, XXXI (1902), 315-49; *L'hospital d'amours*, cf. id., *ib.*, XXXIV (1905), 559-65 ; *Lay fait a l'honneur de la Vierge*, cf. id., *ib.*, XXXI, 318-21 [91].

Caupain (Ernaut) [147].

Caus (Alart de) [261].

C. B. = *Le livre des Cent Ballades* (1389), éd. G. Raynaud, Paris, in-8, 1905 (*Soc. Anc. Textes*).

C. Pisan, v. Pisan.

Chambrillac (Jean, seigneur de Chambrillac et de Sauzet), cf. *C. B.*, p. LIX-LX.

Chapelain [138].

Charbonnier (François) [210].

Charny (Geoffroi de), cf. A. Piaget, *Rom.*, XXVI (1897), 394-411.

Chartier (Alain), *Les œuvres du maistre A. C.*, éd. André Du Chesne, Paris (Samuel Thiboust), 1617, in-4; cf. A. Piaget, *Rom.*, XVI (1887), 414, XXIII (1894), 152-6, 192-208, XXV (1896), 312-5, XXX (1901), 22 et s. ; A. Thomas, *Rom.*, XXXIII (1904), 387-402 [92, **213**, 234, **252**, 257, 261, 263, 267].

Chastelain (Pierre), v. Vaillant [144].

Chastell. = Georges Chastellain, *Œuvres*, éd. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1863 et s., 8 vol. in-8 [84, 101, **213**, 232, **252-3**, 256, 261 et s., 264].

Chaulieu [128].

Ch. d'O. = Charles d'Orléans, *Poésies complètes*, éd. Ch. d'Héricault, Paris (Lemerre), 1874, 2 v. in-16; cf. *Rond. XV*e *s.*, p. XXIX-XXX [156, 197, **213**, 234, **252**, 261-2].

Chénier [147].

Chevalet (Ant.) [201].

Chevalier aux dames (Le) [91].

Chron. rimee des Flandres = *Chronique rimee des troubles de Flandre a la fin du XIV*e *s.*, éd. E. Le Glay, Lille, 1842, in-8.

Gilles le Bouvier, v. Berry.

Giron (André), cf. *Rond. XVe s.*, p. xviii [195].

God. = Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française.*

Godeau [138].

G. P. = Gaston Paris.

Granson (Oton de Granson, ou Grandson), contemporain d'Eust. Deschamps, cf. A. Piaget, *Rom.*, XXIII (1894), 202-6, XXX (1901), 26, XXXIII (1904), 203-5, auteur probable de *la Belle dame qui eut merci*; Davidson, p. 69-90 [92, 135, 252, 268].

Granson (Valentin) [92].

Greban = Arnoul Greban. *Le Mistere de la Passion,* éd. G. Paris et G. Raynaud, Paris (Vieweg), 1878, in-4; cf. E. Langlois, *Rom.*, XXIII (1894), 254-6 ; É. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe s.*, Dijon et Paris, 1903, in-8 [**214**, 226, 229-30, **232**, 252, **256-7**, 258 et s., 268].

Gringore (mort en 1538 ou 1539), v. *S. Louis.*

Griselidis, cité d'après L. Müller [217].

Guill. Alexis, v. Alexis.

Guillaume de Dôle, *Le Roman de la Rose ou de Guill. de Dôle,* éd. Servois, 1893, in-8 (*Soc. des Anc. Textes*); cf. A.-Alf. Todd, *Transactions and proceedings of the Modern language association,* 1886, II, 107-57.

Guiot Pot [209].

Guiraut de Cabreira [117].

Guiraut de Calanson [117].

Guiraut Riquier [261].

Guise = Antoine de Lorraine, comte de Guise et de Vaudemont, cf. *Rond. XVe s.*, p. xviii-xix [197, 206-7, 209-10].

Hanequin Lefevre (auteur de farces en 1392, 1394).

Hamon = A. Hamon, *Un rhétoriqueur poitevin, Jean Bouchet,* Paris (Oudin), 1901, in-8.

Hasselt = André van Hasselt, *Essai sur l'histoire de la poésie française en Belgique*, Bruxelles, 1838, in-4.

Hauteville = Pierre de Hauteville, mort en 1447, cf. A. Piaget, *Rom.*, XXX (1901), 322-3; peut-être l'auteur du *Testament de l'amant trespassé de deuil, ib.*, XXXIV (1905), 424-6.

Herenc = Baudet Herenc, *Le Parlement d'amours* (antérieur à 1432?), cf. A. Piaget, *Rom.*, XXIII (1894), 256-7, XXX (1901), 317-20; son traité de rhétorique est le IIIe du *Recueil des Arts de seconde rhétorique,* cf. *ib.*, p. xxxii-xlii [127].

Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Brunswig, in-8, 1846 et s.

H. Guy, v. Adan de le Hale.

Nicolas de Troyes, cité d'après F. Brunot [10].

Noack = Fritz Noack, *Der Strophenausgang in seinem Verhältniss zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik,* dissertation de Greifswald, Greifswald, 1898, in-8; cf. A. Jeanroy, *Rom.,* XXX (1901), 423-30.

Nouveau Pathelin, dans *Recueil de Farces, soties et moralités,* du biblioph. Jacob; cité d'après F. Brunot.

Nyrop = Chr. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française,* in-8, 1903.

Octavien de Saint-Gelais, v. Saint-Gelais.

Olivier Basselin, v. Basselin.

Olivier de la Marche, auteur du *Chevalier deliberé,* et du *Triomphe des dames* (dit aussi *Parement des dames*); cf. G. Paris, *Esquisse,* 257; *Rom.,* XXXI (1902), 175-6 [209].

O. Maillard, v. Maillard.

Orange (Regné d'), cf. *Rond. XVe s.,* p. XXIX [193].

Orgemont (Pierre d'), cf. *Rom.,* XX (1891), 434; E. Deschamps, *Œuv.,* XI, 326.

Orleans (Charles d'), v. Ch. d'O.

Orleans (Jacques d'), cf. *Rom.,* XX (1891), 439.

Orleans (Madame d'), cf. *Rond. XVe s.,* p. XXIX [206, 208].

Orvilier (Mgr d'), cf. *Rond. XVe s.,* p. XXX [208].

Oton de Granson, v. Granson.

Outremeuse (Jean d'), né en 1338, cf. Hasselt, 111-2, 197-201 [240].

Paris (Gaston), *Esquisse historique de la littérature française au moyen âge,* Paris, Colin, 1906, in-16.

Passerat [138].

Pathelin, v. *Nouveau Pathelin.*

P. d'Arras = Le *Mystère de la Passion,* éd. J.-M. Richard, d'après le ms. 697 de la bibliothèque d'Arras, 1891, in-4; cf. M. Sepet, *Bibl. de l'Éc. des chartes,* 1894, 536; *Rom.,* XXI (1892), 140; E. Stengel, *Zeitschrift für franz. Sprache und Litt.,* t. 95 (17), 2e partie, 219; Ém. Roy, *Le Mystère de la Passion,* p. 265, 271, 274, etc., 275-6, conclut à l'attribution à Mercadé; cf., ci-dessous, Pein [215, 227, 232, **225-6**, 257, 258].

P. de Sem. = *La Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist,* copiée à Semur, éd. É. Roy, dans *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe s.,* Dijon et Paris, in-8, 1903; cf. A. Jeanroy, *Journal des Savants,* sept. 1906, *Rev. des lang. rom.,* 1906, 220-9, *Rom.,* 1906, 365-78; E. Langlois, *Bib. de l'Éc. chartes,* 1905, 313-8; E. Stengel, *Z. für fr. Spr. u. Litt.,* t. XXIX, 165-90; Ém. Streblow, *Le Mystère de Semur,*

dissertation de Greifswald, Borna-Leipzig, 1905, in-8 et H. Chatelain, *R. H.L.*, 1906, 547 [81, 217, 231, **232-3**, **256-7**].

Pein = Ernst Pein, *Untersuchungen über die Verfasser der « Passion » und der « Vengence J. C. »* (ms. 697, Arras), dissertation de Greifswald, Greifswald, 1903, in-8 ; cf. Walter Suchier, *Herrig's Archiv*, CXII, 460-2.

Peire Cardinal [117].

Perrin d'Angicourt, cf. A. Jeanroy, *Rom.*, XXXV (1906), 125-30, à propos de l'édition de ses chansons par G. Steffen, Halle, 1905, in-8.

Petit (Nicolas), cf. Hamon, 96-7.

Pfuhl = H. Pfuhl, *Untersuchungen über die* Rondeaux *und* Virelais *speciell des XIV*[n] *u. XV*[n] *Jahrh.*, dissertation de Königsberg, 1887, in-8.

Piaget = Arthur Piaget, *Martin le Franc*, Genève, 1888, in-16.

Philippe le Bon, poésies dans l'édition Ch. d'Héricault des œuvres de Ch. d'Orléans [18].

Philippe Pot [209].

Picot (É.) et C. Nyrop, *Nouveau recueil de farces*, Paris, 1880, in-16 [p. 80].

Pierre Chastelain, v. Vaillant.

Pierre d'Aillé, v. Aillé.

Pierre d'Auvergne [117].

Pillet (A.), v. p. 189, n. 2.

Pinard (Jehan), appelé souvent Jehan Trotier, mort en 1501 ; cf. *Rom.*, XV (1886), 387, G. Alexis, *Œuv.*, I, 279.

Pisan = Christine de Pisan, *Œuvres poétiques*, éd. Maur. Roy, 3 v. in-8, 1886-96 (*Soc. des Anc. Textes*) ; cf. A. Piaget, *Rom.*, XXVII (1898), 603-5 [83, 183, 197, **212-3**, 231, **251-2**, 257, 261-2].

Pitart (Jehan), cf. Mussafia, *Sitzungsberichte*.... Acad. de Vienne, LXIV (1870), 585-90.

Plaidoyer entre la Simple et la Rusee (Le) [91].

Poés. XIV[e] *et XV*[e] *s.* = *Poésies des XIV*[e] *et XV*[e] *siècles*, publiées d'après le manuscrit 179 *bis* de Genève par Eug. Ritter, Genève, Bâle et Lyon, 1880, in-16.

Pot (Guiot) [209].

Pot (Philippe) [209].

Pra, v. *(3) Doms.*

Précis de pron. fr. = *Précis de prononciation française*, par l'abbé Rousselot et Fauste-Laclotte, Paris (Welter), 1903, in-8.

Priorat de Besançon, cité d'après F. Brunot [6].

Pseudo-Maillard, v. Maillard.

Public. of the mod. lang. assoc. = *Publications of the modern language association*, Baltimore, in-8, 1889 et s.

Puissant (Robert) [261].

R. ou *om.* = *Romania*, Paris, in-8, 1872 et suiv.

R. A. S. R. = *Recueil des arts de seconde Rhetorique,* éd. E. Langlois, Paris (Imprimerie Nationale), gr. in-4, 1903 (*Coll. des Doc. inédits*).
Recueil de Montaiglon = *Recueil des poésies françaises des XVe et XVIe siècles,* Paris, 1855-78, 13 vol. in-12 (Bibl. Elzév.).
Regis (Jehan), cf. G. Alexis, I, 279.
Regné d'Orange, v. Ora nge.
Regnier (Jean), bailli d'Auxerre, 1393-1469, cf. A. Piaget, *Rom.*, XXVII (1898), 593-6, XXXIV (1905), 169 ; G. Paris, *Esquisse,* 261 [92].
Régnier (Henri de) [63, 110].
Regret d'un amour (Le) [99].
Renaut de Louvain, v. Louvain.
Renaud (ou Regnault) de Trie, mort en 1406, cf. *C. B.*, p. LVII-LIX, *Rom.*, XX (1891), 441.
Resolution d'amours (La) [91].
Response de la belle Dame sans merci (La), [91].
Resveur avec ses resveries (Le), dans le *Recueil* de Montaiglon [145].
Reveille qui dort = Le traité de *Reveille qui dort,* p. p. A. Piaget, *Rom.*, XXXIV (1905), 567.
Rev. des l. r. = *Revue des langues romanes,* Montpellier et Paris, in-8, 1870 et s.
R. H. L. ou *Rev. d'Hist. Litt.* = *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* Paris, in-8, 1894 et s.
Riquier (Guiraut) [261].
Robertet (Jean), bailli d'Usson, cf. *Rond. XVe s.*, p. XXX-I ; quelques pièces citées d'après les œuvres de G. Chastellain [101, 195, 239, 253, 262, 267].
Robertet (Florimond), fils du précédent.
Rogier d'Andeli [261].
Roi Avenir (Le), cité d'après L. Müller [217].
Rollinat (Maurice) [103].
Rom., v. *R.*
Roman de la Rose, éd. Marteau, Orléans, 1878, cité d'après F. Brunot.
Rom. Stud., = *Romanische Studien* de Boehmer, Halle, Strasbourg et Bonn, in-8, 1871 et s.
Rond. XVe s. = *Rondeaux et autres poésies du XVe siècle,* éd. G. Raynaud, Paris, 1889, in-8 (*Soc. des Anc. Textes*).
Ronsard, cité d'après L.-E. Kastner [22, 122, 127, 137, 147].
Rousseau (J.-B.) [123, 147].
Roussellet, v. Le Rousselet.
Roy (Ém.), v. *P. de Sem.*
R. Senechal, v. Seneschal.
Rutebeuf, cité d'après Kastner.
S. Adr. = *Le livre et mystère du glorieux seigneur et martir saint*

Rom., XXXIII (1904), 167-77, texte de la première moitié du xve siècle.
S. Sebast. = *Mystere de S. Sebastien*, cité d'après ms. B. N. n. acquis. fr. 1 051 [201, 217].
Stavelot (Jean de), mort en 1445, cf. Hasselt, 121-2 [261].
Sully-Prudhomme [147].
Surville = *Pseudo*-Clot. de Surville (dans Crapelet, II, 200-30), pastiches de poésies du xve siècle, composés fin du xviiie.
S. Vincent (Mystère de), ms. B. N. f. f. 12 538, cité d'après Müller [201-2].

Tabourot, cité d'après Thurot.
Taillevent, v. Michaut.
Taïs (Mgr de), cf. *Rond. XVe s.*, p. xxxi [193].
Tannegui du Chastel, v. Duchastel.
Testament de la Mule Barbeau (*Le*) [91].
Th. de Viau = Théophile de Viau [138].
Thomas, frère d'Agnès de Navarre, dans les œuvres de Machaut [170].
Thurot, *De la prononciation française depuis le commencement du XVIe siècle, d'après les témoignages des grammairiens,* Paris, 2 v. in-8, 1881-2.
Tignonville (Guillaume de) mort en 1414, cf. *Rom.*, XX (1891), 424, *C. B.*, p. l, lxii-xiii (138, 206].
Tobler = Adolf Tobler, *Vom französischen Versbau,* 4e éd., Leipzig, 1903, in-8.
Torcy (Jean d'Estouteville, seigneur de), né en 1405, cf. *Rond. XVe s.*, p. xxxi-ii [168, 206].
Tory (Geoffroy), cité d'après Thurot.
Touraine (Mgr de) = Louis, frère du roi, marié en 1389 à Valentine de Milan, cf. *C. B.*, p. lx, *Rom.*, XXXI (1902), 598.
Traittié (*Le*), par Baudet Herenc [91].
Tremoille (Guy VI de la), mort en 1397, cf. *C. B.*, p. lxiii-iv [175].
Trie (Renault de), v. Renaut.
Trotier, v. Pinard.

Vaillant (de son vrai nom, Pierre Chastelain), cf. *Rond. XVe s.*, p. xxxii-iv; *Rom.*, XVIII (1889), 443 ; A. Piaget, *Rom.*, XXIII (1894), 257-9 ; quelques pièces dans les œuvres de Ch. d'Orléans et dans celles de G. Chastellain [144, 171, 192, 205-6, 209].
Valentin Granson, v. Granson.
Veng. = *La Vengence,* ms. 697 d'Arras, copie de J.-M. Richard (appartenant à M. É. Picot), v. Mercadé.
Verlaine [133].
Vie de S. Sauv., v. *S. Sauveur.*
Viel Test., v. *V. Test.*

Vigne (André de la), v. Delavigne.

Vigne (Huet de), cf. *Rond. XVe s.*, p. xxxiv [193, 209].

Villebresme (Berthault de), v. Berthault.

Villon (François), *Œuvres*, éd. A. Longnon, Paris (Lemerre), in-8, 1892 ; cf. G. Paris, *Rom.*, XXV (1901), 354-90, XXXI (1903), 343; les abréviations sont celles dont usent l'éditeur et G. Paris : *L* = *Petit Testament*, *T* = *Grand Testament*, *C* = *Codicilles*, *D* = *Poésies diverses*; le chiffre romain désigne le numéro de la strophe [**213**, 231, **262**].

Vitry (Philippe de), mort 1361, cf. A. Piaget, *Rom.*, XXVII (1898), 55-92 ; A. Hamon, 212 [268 n.].

V. Test. = *Le Mistere du Viel Testament,* cité d'après L. Müller, Paris, 1878-85, in-8 (*Soc. des Anc. Textes*).

Watier Maqueau de Douai, cf. *R. A. S. R.*, 101-3 [187].

Watriquet de Couvin [222].

Wenceslas de Bohême, duc de Luxembourg et de Brabant, poésies dans le *Meliador,* de Froissart, éd. A. Longnon, 3 v. in-8, 1895-9 (*Soc. des Anc. Textes*) [183, 197, **212, 251**].

Ysopet de Lyon, cité d'après F. Brunot [78].

Yvry, v. Ivry.

Z = *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle, in-8, 1877 et s.

Zeitsch. für fr. Spr. u. Litt. = *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur,* Berlin, in-8, 1879 et s.

PREMIÈRE PARTIE

PHONÉTIQUE DES RIMES

CHAPITRE PREMIER

VOYELLES ET DIPHTONGUES NASALES

A. — an : en, ian : ien.

Rians : lians (liens) (C. Pisan, III, 67) ; *Orliens : liens* (*ib.*, III, 4) : *liens* se prononçait *lians*, comme *leans* qui rime avec *Orleans* (Ch. d'O., II, 4) ; *defende : grande, genz : percevanz* (*Le songe vert, Rom.*, 1904, 495) (1) ; *nient : revient* (G. Chastell., VII, 263) ; *disant : dampnement, chiens : champs, en : bien, convient, anssiens : dedans, devant : vient*, etc., (*S. Clem.*, p. 4, 38, 66, 70, 44, 168, 181, etc.) ; *ceans : moyens, sermens : pharisiens* (Greban, 3747-8, 16704-5) ; *argumens : moyens* (*P. d'Arras*, 8745-6) ; *neant : vient* (*Veng.*, f° 403, 7498-9 ; *D. T. G.*, 10625-7, 22307-9) ; *ceans : payens, payen : bien* (*S. Did.*, p. 210, 270) ; *mescreans : payens, joyans : biens, ceans : siens* (*S. Remi*, f° 3, 320-1, 10°, 1323-5, 78, 9545-6) ; *ancien : an : crestien* (Villon, *T.*, CXXXVI) ; *seurement : tient : nyent* (G. Alexis, I, 235) (2) ; *lyens : lyens* (leans), *inconveniens : saturniens : riens* (Cretin, 78, 127, 144) ; *arrogans : mandemens* (*3 Doms*, 1377-9) ; *riens : remenant* (*S. d'O.*, 40-1) (3) ; *enfans : terrians* (M. d'Auv., II, 196) ; *ceans : tiens, despens : moyens, en : bien, moyens : abayans* (Coquill., I, 193, II, 31, 66, 69) ; *victoriens : dominans, vent : souvient, ceans : siens, pharisiens : patiens* (Mo., *F. et D.*, 37° = 57, 54° = 90°, 92 = 179°, 93° = 182°) ; *ceens : anciens, doiens : ens, seens : paciens* (*S. Q.*, 141-2 et 8908-10,

(1) A. Chartier et les poètes des *débats* autour de la *Belle Dame sans merci* distinguent soigneusement un mot comme *contient* d'un adverbe en *ment* (A. Chart., éd. 1617, 537).

(2) L'auteur du *Contreblason* construit des alternances entre les rimes en *ante* (*amante, plaisante*, etc.) et les rimes en *ente* (*diligente, prudente*, etc.) (G. Alexis, I, 311).

(3) Plus loin *moyen, soubstien* font rime croisée avec *present, contredisant* (*ib.*, 133-6).

1313-5, 17792-3)(1); *riens: ceans* et ailleurs: *pelerins* (*S. Bern.*, 3831-2, 1102-3) *gens: crestiens* (*S. Cresp.* 70); *avant: entierement* (*S. Adr.*, 4093-4).

Les noms propres ou les mots latins en *em*, *en* suivent le même usage; *Bethleem* rime avec *bien* (*P. d'Arras*, 2204-5), *Jherusalem* avec *an* (Mach., éd. 1841, 42; Greban, 24077-8; *P. de Semur*, 5289-90); *pestem: an* (Cretin, 210); *Hierusalem: berlan* (M. d'Auv., II, 194); *malam: mal an* (Mo., *F. et D.*, 104° = 210): chez Molinet, *Maximilian* rime d'une part avec *Milan* (113° = 232°), d'autre part avec *bien* ou *celestian* (81 = 154, 82° = 157°), et *Valerian* avec *chrestien* (13° = 18°); de même, dans le *Mistere de Saint Quentin*, *Jherusalem* rime aussi bien avec *Amen* (19302-4)(2) et avec *an* (4634-5); *Romains: Le Mans* (*ib.*, 13558-60)(3); *Jerusalem* n'est rapproché que de *Hem* et de *Cohem* dans les listes de Baudet Herenc (*R. A. S. R.*, p. 150).

1. On s'est souvent occupé de l'alternance *en: an* depuis la thèse de Haase(4). M. P. Meyer a montré jadis et rappelé récemment (*Rom.*, 1904, 242) que le son *an* pour *en* apparaît plus anciennement en Champagne que partout ailleurs. Il n'y a pas de remarque particulière à faire là-dessus pour les auteurs du XVe siècle. Dans les *Arts de rhetorique*, il se trouve quelquefois deux listes distinctes de rimes en *ande* et de rimes en *ende* (*R. A. S. R.*, II, p. 83); la distinction est sans doute purement graphique (*ib.*, p. XXXI); de même pour *ente* et *ante* (*ib.*, II, 80, IV, 213).

2. Pour *ien*, Thurot distingue les cas où il est monosyllabe (*ĕ* latin) et les cas où il est dissyllabe (< *a* latin devant *n*). Meigret consacrait cette distinction dans sa graphie (Thurot, II, 436-7). H. Estienne et Bèze voient aussi une différence entre les deux sons, le premier rimant en *ẽ*, le second en *ã*. Mais Palsgrave, Tabourot et d'autres (Thurot, II, 436 et s.), disent qu'à Paris, tout au moins,

(1) *Riens* et *criens* composent avec des mots comme *sacquemans* et *recommandz* une alternance (*ib.*, 17733-6).

(2) Mais *cathecumin* chez le même auteur rime avec *Martin* (21034-5).

(3) Il y a sans doute pour cet auteur deux formes: *Romans* et *Romains* (il y a aussi les adjectifs *romion* et *romien*). On songe aux formes doubles que donne pour certains mots Palsgrave (*cordouayn*, *cabestain*), Monet (*massepain* et *massepan*), Tabourot (*Vulcain* et *Vulcan*, que Chapelain distinguait encore, le premier pour la prose, l'autre pour les vers; cf. Thurot, II, 496 n.).

(4) *Das Verhalten der pikardischen u. wallon. Denkmäler des Mittelalters in Bezug auf A und E vor gedecktem N*, Halle, 1880, in-8°; cf. Bellanger, 219-25, Bourciez, p. 55; Thurot, II, 429-35; des exemples du XIVe et du XVe s. que je n'ai pas reproduits ici sont donnés par les éditeurs des œuvres de G. Alexis (I, p. 14 n.).

les deux équivalaient à *ian*; pour d'autres n'équivalaient-ils pas à *ien*? Il faut distinguer entre les exemples cités ci-dessus :

a) *ian* : *S. Clement,* Greban, Jacques Milet (?), *S. Remi,* Villon, G. Alexis, *Siege d'Orleans,* Martial d'Auvergne, Coquillart;

b) *ien* : G. Chastellain, *Passion d'Arras, Vengeance,* Guill. Flameng (ceens), *Saint-Bernard* (ceens);

c) Cretin devait distinguer *lyans* de *saturniens, riens,* Molinet de même pour *victorians* (*: dominans*) et *patiens* (*: pharisiens, F. et D., : seens = ceens, S. Q.*)

B. — **ain : en : in.**

Demain : serment (*S. Remi,* f° 80, 9791-2); *moindre* (graphié aussi *mendre*) *: plaindre* (*Les err. du jug. de la B. D. s. M., Rom.,* 1904, 186), *: attaindre* (*Le jug. du pov. am., Rom.,* 1905, 385), *: entendre* (*Le traité de Reveille qui dort, Rom.,* 1905, 569), *: gendre* (*P. de Semur,* 5732-3), *: tendre* (*Loyer des folles am.,* dans G. Alexis, I, 335), et, dans la région picarde, avec *genre* (*P. d'Arras,* 358-9); *aussiment : mains* (*S. Adr.,* 7359-60); *train : latin* ou *tabourin, main : Guillemin, jardin : demain* (Coquill., I, 133, et II, 252, II, 229, 250); *voisins : mains* (*S. d'O.,* 230-2).

ain : oin.

Le mot *moins* est resté longtemps *mains* (1) *: certains* (Mach., 125); *: mains* (manus) (Ch. d'Orl., I, 192-3; G. Chastell., VIII, 345; A. Chart., 509; *P. d'Arras,* 20477-8; *Contreblason* dans G. Alexis, I, 337; Cretin, 27, 102, 124, etc.), *: prouchains* (*D. T. G.,* 14156-8); *: humains* (Meschinot, 156); *: Rains* (*S. Clem.,* p. 18, 59); *point : vaint* (E. Desch., I, 171) (2); *baing : poing* (Ch. d'Orl., II, 98); *faint : point* (*P. de Semur,* 5564-5); *fain : soin* (*S. Clem.,* p. 158-9); *prochains : loings* (*S. Laur.,* 6764-5); *baing : soing* (Villon, *Les contre-verités,* str. 2 et 3); *faintes : coinctes, plains : mains : poins* (G. Alexis, I, 140, 225); *humains : moyns* (*3 Doms,* 1781-2, Mo., *F. et D.,* 49° = 81); *baing : soing, : loing, : sain* (*S. Cresp.,* 26-7, 58, 106); *estaint : point* (*S. Adr.,* 8315-6).

ein : oin.

Foint (feint) : *voint* (veint) : *oint* (E. Desch., IV, 173); *besoings : froins* (C. Pisan, I, 26); *bien : loing* (Mart. d'Auv., I, 74).

(1) Cf. les témoignages de Vaugelas et de Hindret sur *néantmains* encore vivant au XVIIe siècle (Thurot, II, 499).

(2) Cf. l'étude de Mlle Lucy M. Gay sur *oi* dans E. Deschamps, *Mod. lang. notes,* 1904, p. 173-4.

in : un. *Chascun : destin : aulcun* (Meschinot, 9).

1. *ain* et *ein* se distinguaient difficilement au XVIe siècle ; *in* se distinguait chez les Normands et les Picards(1), mais, selon Bovelles, Tabourot et Lanoue, ne différait pas, dans le peuple de Paris, de *ain*(2). Au quinzième siècle, la fusion des deux sons est possible pour Coquillart et l'auteur du *Siege d'Orleans* ; elle ne l'est pas pour les auteurs picards ou de plusieurs autres provinces.

2. *ain* rime avec *oin,* en particulier quand il est précédé d'une labiale (f, p, b, m) ; ne font exception ici que *plains* et *prochains.* L'auteur du *S. Laurent* et G. Alexis annoncent donc une façon de rimer qui deviendra plus fréquente chez Belleau (*mains : tesmoins, plaind : poind, point : teint, sein : besoin*) et chez Ronsard (*moindre : atteindre, plaindre : conjoindre*) (3).

3. L'exemple de *destin* prononcé comme *aulcun* ne peut guère être retenu. La confusion de ces deux voyelles, qui est une caractéristique au XIXe siècle d'une région picarde assez étendue, n'est attestée au XVIe siècle que pour le mot *aubin, aubun d'un œuf* (Thurot, II, 547),

4. *Fringes,* qui rime avec *linges* (*S. Q.*, 19701-2), ne nous autorise pas à établir une rubrique *an : in. Franges* et *fringes* sont deux formes concurrentes, comme *trangle* et *tringle* (*taringes : linges, S. Q.*, 21126-7).

C. — **en : on, aon : on.**

Clement : semont (*S. Clem.*, p. 36, 1893-4) ; *avon : faon* (Greban, 16090-1) ; *va-t-on : paon* (Martin Franc, dans Crapelet, II, 235). Le *Siege d'Orleans* présente la rime *mensonge : louenge* (3580-2)(4), et le *Saint Quentin, songles* (= sangles) *: ongles* (15284-5).

on : in : oin.

Sont : fins (*S. d'O.*, 9692-4) ; *groimphe : triumphe* (*S. Did.*, p. 340) ; *doing : ongnon* (Mach., 82).

1. L'assimilation *en : on* est reconnue pour un phénomène lorrain ; il faudrait conclure que les auteurs du *S. Clement* et du *Siege d'Orleans* y sont nés ou y ont séjourné.

(1) Thurot, II, p. 480 et s.

(2) Cf. Bellanger, 232 ; J.-E. Matzke, sur la prononciation de *in, ain* au XVIe et XVIIe s. (*Publicat. of the mod. lang. assoc.*, nouvelle sér., t. II, 1894, 451-61). On sait que Meigret proposait dans ses réformes qu'on écrivît *meintenant, demein* (Brunot, II, 103).

(3) Tous deux cités par Le Gaygnard, dans Thurot, II, 500.

(4) Aujourd'hui cette confusion se retrouve sporadiquement jusqu'en Picardie, par exemple en Vermandois (Saint-Quentin), où *an, en, on* ont le même son.

2. *oin* a pu rimer avec *on* au temps de Machaut et jusqu'à Guill. Flameng ; on peut voir plus haut aux exemples *ain : oin* comment le son a pu évoluer pour rimer d'abord avec *ain* précédé d'une labiale, puis[1] avec *ain* quel qu'il soit, au XVIe siècle.

3. *Paon,* est représenté comme étant prononcé *pan* au XVIe siècle (Thurot, II, 540-1).

4. Je n'insiste pas sur le fait que pour la nasale *on* comme pour les autres, les mots latins sont assimilés à des mots français : *sue on : suum, raison : eleyson* (Mo., *F. et D.,* 68° = 122, 101 = 201), chez tous les auteurs. C'est un fait trop connu[2].

(1) Plus tôt ici, plus tard là, selon les régions ; l'auteur du S. Laurent et G. Alexis sont ou peuvent être contemporains de G. Flameng sans que notre hypothèse soit dérangée.
(2) Cf. Thurot, II, 537-9.

CHAPITRE II

VOYELLES ET DIPHTONGUES LIBRES OU DEVANT DES CONSONNES AUTRES QUE LES LIQUIDES

a : ai : e devant d'autres consonnes que les liquides.

Oultrage : ara je, gage : dira je, etc. (Greban, 588, 1101, 1201, 1403, etc), *feray-je : esrage* (*P. d'Arras,* 20592-3) riment aussi bien que *croiray je : scay je* (Greban, 4176-7) ; *visaiges : neiges* (M. d'Auv., II, 13) ; *langaige : sai ge* (Coquill., I, 188) ; *couraige : ferey je, langaige : scay je* (*3 Doms,* 4447-8, 5528-9) ; *Marie ay je : mariage* (Mo., *F. et D.*, 34° = 52°) ; *raige : ay je, voiage : envoya ge, feray je : oraige* (*S. Q.,* 3705-6, 8309-11, 18098-9) (1) ; *ferai je : courage* (*S. Cresp.*, 194 ; *S. Bern.*, 14-5) : *visaige : ai ge* (B. Herenc, *R. A. S. R.*, p. 130 ; cf. traité VII, p. 348 ; *naige : n'ay je*) ; *privilaige : saige* (Anon. lorr., *R. A. S. R.*, IV, p. 212) ;

hache : despeche, beiche : s'ateche (*S. Clem.*, p. 103, 152) (2) ; *saiche* (sèche) *: saiche* (sache) (*S. Adr.*, 8515-6) ;

evesque : Pasque (*S. Clem.*, p. 25-6) ;

acre : aigre (*S. Clem.*, p. 145) ;

face : fece (de fesser) (*P. de Semur,* 3698-9) ; *laisses : graces* (*S. Clem.*, p. 145) ; *liesse : espasse, : place, : grace* (*S. Adr.*, 3309-10, 8609-10, 9497-8) ;

barat : sy est (*P. de Semur,* 6718-9) ; *achettes : baptes* (*ib.*, 5526-7) ; *natre : folastre : combatre* (Meschinot, 118) ; *mettre : debatre, haste : requeste* (*S. Adr.*, 5542-3 et 8043-4, 7152-3) ; *faictes : haste, : flates, pas : maz* (mais), *palais : bras, clocheras : jamais* (*ib.*, 1096-7 et 7477-8, 3860-1, 7545-6, 7575-6, 8140-1), mais ailleurs *c'est : fait* (*ib.*, 8323-4).

(1) *Glaive* (ou *glave*) rime toujours avec *suave* ou *esclave* (M. d'Auv., II, 65 ; Mo., *F. et D.*, 109 = 221°, 112° = 230°, etc.). Au temps de Meigret, il aura passé au son *ève* (Thurot, I, 316) qui s'est maintenu presque intact jusqu'aujourd'hui.

(2) Cf. *taiche* pour *tache* dans Priorat de Besançon (Brunot, I, 316).

1. On peut mettre de côté *barat* et *achettes* qui ont pu être prononcés *baret* et *achattes* (Thurot, I, 20). Tous les autres exemples (en dehors des cas *age : aige*) sont tirés du *S. Clement* ou de la *Passion de Semur,* textes originaires de l'Est(1). Meschinot fait exception avec *natre* pour *naître*(2), forme qui ne surprendrait pas chez un Lorrain (cf. Brunot, I, 314).

2. Il semble bien que *a* et *ai* ne représentent qu'un même son devant la chuintante douce comme devant *ñ*(3). Palsgrave est seul à témoigner que le son de l'*i* était sensible entre l'*a* et le *g* (Thurot, I, 313). Je n'ai rencontré *privilaige : saige* que chez un auteur d'origine lorraine.

3. Le cas du *Saint Adrien* est particulier ; *ai* sonne évidemment *a* chez lui ; selon M. Em. Picot, l'auteur serait flamand et peut-être des environs de l'abbaye de Grammont, où l'on rendait à Saint-Adrien un culte particulier ; mais la coïncidence est vraiment frappante des particularités de ses rimes avec celles qu'on relève chez les auteurs lorrains.

a : œ.

Pueple : deble (diable) (*S. Clem.*, p. 165).

Il est difficile de déterminer jusqu'à quel degré le *b* de diable s'était ici vocalisé pour modifier le timbre de *a*.

ai : oi ou e, oi : e.

Le mot *émoi* était encore *esmay* chez Ch. d'Orléans : *regarday* (II, 214) ; *coy : moy : ay* (*L'enf. voué au diable, Vie de S. Sauv. l'erm.*, *Rom.*, 1904, 169, 172) ; *fais : fois* (A. Chartier, *Brev. des nobles,* 581) ; *dois* (dais) *: fois* (G. Chastell., VII, 433) ; *pois : faix, vray : croy, loy : mectray, devoit : fait, moy : ay, foy : feray, malvoix : ais* (*P. de Semur,* 1186-7, 1868-9, 1920-1, 1950-1, 2612-3, 5176-8, 7452-3, etc.) ; *soit : ait* (*S. Clem.*, p. 73) ; *toy : deloy, scay : soy, foy : mourray, fays : croix* (*S. Laur.*, 2436, 3850, 7319-20, 7491-2) ; *livroy : vray* (*P. d'Arras,* 15819-21) ; *presenteray : arroy, obliray : moy* (*D. T. G.*, 6936-8, 12427-9) ; *fas* (fais) *: fois, paix : croix : ainchois* (*S. Remi,* f° 17, 2134-5, f° 38°, 4673-4, f° 46°, 5722-3) ; *exploiz : laiz, moy : may* (Villon, *L.*, XXXIII, *C.*, 1-3) ; *fois : fais, loys : lais* (Meschinot, 86, 93) ; *plaitz : Blois* (Cretin, 176) ; *scait :*

(1) Moyennant une correction proposée par M. A. Jeanroy, *mettre* rimerait avec *batre* dans la *Passion de Semur;* 7027-8 (*Rev. des L. rom.*, 1906, p. 224).

(2) Cf. *plastre* et *emplaistre* attestés par Palsgrave (Thurot, I, 337).

(3) Cf. la graphie *loige : horloge* (*P. de Semur, saige,* 2271-2) ; elle est du même ordre.

soit, loix : lais (G. Alexis, I, 77, 206) ; *roys : paix* (*3 Doms*, 1750-3) ; *effroy : vray* (Coquill., II, 50) ; *abbais : paix* (Mo., *F. et D.*, 63 = 109) ; *toy : delay* (*S. d'O.*, 273-5) ; *aymés : jamais : promés* (*Contrebl.*, dans G. Alexis, I, 332) (¹) ; *traictes : aprestes* (*S. Q.*, 21949-50) ; *feray : loy, plaist : met, mauvais : arés* (*S. Cresp.*, 94, 63, 68) ; *moy : lays* (*S. Bern. de M.*, 133-4) ; *vray : toy* (G. Alexis, II, 47) ; *moy : esmay, soit : n'ait, plaist : exploit* (*S. Adr.*, 2457-8, 7009-10, 8200-1) ; *taye : souloye* (Jehan Caillau, dans Ch. d'Orl., II, 109) ; *soie : essaie* (*Le jug. du pov.*, v. 918-20) ; *poie* (paie) *: saroie* (*C. Ball.*, XLV, 5) ; *joye : desobeiraye* (*D. T. G.*, 6689-91) ; *j'aye : joye* (Cretin, 192) ; *Bellefaye : pensoye* (Villon, *T.*, CLXIX) ; *monjoyes : hayes, Biscaye : voye* (M. d'Auv., II, 36, 50) ; *doubtoient : assaillent* (*S. d'O.*, 20171-3) ; *j'aye : montjoye* (Mo., *F. et D.*, 24° = 34) ; *courroye : raye* (de rayer), *paye : joye* (*S. Cresp.*, 32, 112) ;

congnoist : n'est : meschief (G. Chastell., VIII, 312) ; *conseil : souloit, soit : Nazareth, croy : loialté* (*P. de Semur*, 4683-4, 7049-50, 7381-2) ; *froit : soufflet* (*S. Laur.*, 6804-5) ; *avoir : soyez, voulez : vouloir* (*S. d'O.*, 4352-4, 10536-8) ; *scet : cessoit* (Villon, *T.*, CLXVI) ; *scet : conçoit, congnoist : est* (G. Alexis, I, 189, 246) ; *es : Blois* (Cretin, 212) ; *affiquet : piquoit* (Coquill., II, 24) ; *Anglois : rossignoletz* ou *angletz* (Mo., *F. et D.*, 28° = 39°, 110 = 224°) ;

poise : aise (*Le jug. du povre*, v. 382-4, 861-3 ; Villon, *C.*, 1500-2) ; *courtoise : aise* (Meschinot, 68) ; *aise : noise* (G. Alexis, I, 93) ; *ayse : degoise* (*Loyer des f. am.*, dans G. Alexis, I, 372) ; *noyses : Lyonnoises, francoyse : ayse, framboise : Amboise* (Cretin, 242, 165) ; *turquoises : desplaise* (Coquill., II, 50) ;

angoisse : noblesse : tristesse (*D. T. G.*, 8434-6, 8974-6) ; *angoisse : destresse* (*S. Remi*, f° 44, 5394-5) ; *angoisse : cesse* (G. Alexis, II, 266) ; *apparoisse : paresse* (Cretin, 214) : *leesce : anguoisse* (*S. Cresp.*, 180) ;

maistre : destre : desmettre (Mach., 50, 61) ; *celestre : paistre* (C. Pisan, III, 32) ; *cognoistre : maistre* (*Le jug. du pov.*, v 801-3) ; *senestre : repaistre : maistre* (Cretin, 174) ; *prestre : maistre* (G. Alexis, I, 115) ;

faites : convoites (*S. Clem.*, p. 161) ; *faitte : attraite : droitte* (*S. Remi*, f° 13, 1686-8) ; *troite* (traite) *: estroitte, traictes : aprestes* (*S. Q.*, 18332-3, 21949-50) ; *congnoistre : repaistre : maistre* (M.

(1) Il est superflu de faire remarquer que dans la graphie les formes *oraison*, *oroison* se rencontrent dans le même temps, à côté de *orison* (Maillard, *Serm. et poés.*, p. 9, 22' 33) ; *oroison* à côté de *raison* (*S. Q.*, 1914-16).

d'Auv., II, 13, 15; *R. A. S. R.*, VII, p. 343); *secroyte: retraite* (*S. Bern. de M.*, 82-3);

prestre: cloistre (C. Pisan, III, 30); *recepte: droite* (Greban, 24845-6); *estre: congnoistre, testes: droictes* (G. Alexis, I, 105, 198); *senestre: cognoistre* (Meschinot, 40); *cognoistre: lettre* (*S. Laur.*, 313); *cognoistre: estre* (*3 Doms*, 63-5); *recognoistre: submettre* (*S. Adr.*, 5214-5).

1. M. Brunot a cité (I, 406) une rime du *Menagier de Paris: paies: loies*. Cette évolution de *oi* en *oe* avait commencé au XIIIe siècle, *o* gardant l'accent (cf. *ib.*, 234). Mais, du moins jusqu'à 1450, *ai* rime-t-il avec *oi* quelle que soit la consonne précédente? Est-ce par hasard que la presque totalité des exemples antérieurs à cette date recueillis dans l'*Histoire de la langue française* ou dans les tableaux ci-dessus, se trouvent être des exemples de mots où *ai* est précédé d'une labiale (*m, p, b, v, f*), moins souvent de l'*r*, de l'*l* ou du *j*? Les exemples avec *l, j, n, s* se rencontrent plus souvent chez les auteurs qui ont écrit dans la seconde moitié du XVe siècle.

G. Paris signalait déjà que *moy* pour *may* est une forme fréquente amenée par la labiale [1]. Pour que *appaise* rime avec *noise* (*Fr. arch. de Bagn.*), *paye* avec *joye*, *fois* avec *fais* (*Pathelin*), le son n'est peut-être pas *ai* pur comme le pense M. Brunot [2], mais un son mixte, impossible bien entendu à restituer avec exactitude, mais dont on comprend qu'il ait pu aboutir en certaines régions et en particulier à Paris au son que certains grammairiens du XVIe siècle désignent par *oa* [3]. On est en droit de se figurer qu'à un degré ultérieur, ou dans une région voisine, *oi* ait passé à un *oè*, dans lequel c'est *è* qui prime pour l'oreille, et les rimes *bourgeoises: ayses, vicaire: accroire* du *Nouveau Pathelin* que M. Brunot a rapprochées des rimes ci-dessus citées du *Pathelin*, en différeraient un peu.

2. M. Brunot a conjecturé que le son ne devait pas être le même entre la rime *appaise: noise* d'une part, et la rime *croisse: ou esse* de l'autre. — Il est curieux de remarquer que dans tous les dépouillements que j'ai faits les exemples *oise: aise* et *oisse: esse* se départagent sans qu'il se trouve entre les deux groupes aucun trait

(1) *Rom.*, 1901, 363-4. Par cette raison s'explique le changement de *esmay, esmayer* en *esmoy, esmoyer* (émoi).

(2) I, p. 406, où sont rapportés les trois exemples qui précèdent.

(3) Cf. Thurot à propos de *oi*, I, p. 356-7, où abondent les exemples de *oi* précédés d'une labiale; cf. le cas de *je voy*, *ib.*, p. 325; voir aussi ce que nous disons ailleurs soit de mots comme *ouaille*, soit des rimes *ain: oin* (p. 3-4, 23-4).

commun. On trouvera peut-être des exemples de *baisse : angoisse*, mais je n'en ai pas rencontré (1). *Ai, e, oi* ne seraient pas interchangeables devant *s* douce et *s* dure, comme ils paraissent l'être devant *t, tr*? Je ne puis que poser le problème, sans donner le pourquoi de la distinction.

3. Des formes comme *adroisser, expleté* de A. de Rivaudeau ou de Nicolas de Troyes, présentées comme des formes vraiment prononcées telles (2), ne sont peut-être que des différences de graphie.

4. Nous relevons dans la *Passion de Semur* (3) la rime *aproiche : croiche* = crèche, (2335-6) qui pourrait faire supposer que l'*i* dans *approche* indique une prononciation *oe* ; c'est une anomalie ; on lit dans le même texte *trouche* (tresche) : *ouche* (779-80), et, dans les autres, *approche* rime en *o* très fermé, avec des mots comme *bouche, couche,* etc.

oi : i.

Il faut distinguer ici les mots qui, en Picardie et jusqu'en Lorraine par exemple, présentent régulièrement *i* là où le francien avait *oi*.

Mi (moy) *: amy : ennemi* (Mach., 35, 91, 116) ; *my : amy* (C. Pisan, III, 287-8) ; *mi* (*Le songe vert,* 56, 156, 416, 760, etc.) à côté de la forme *moi* (*ib.,* 228, 641, 837 etc.) et *toi* (*ib.,* 859, 1015) ; le même texte présente concurremment les formes *otrie* 679, et *otroie* 1275, 1329 ; *moy : icy* (lire *my*), *ty : Moysi* (*P. d'Arras,* 11936-7, 8170-1) à côté de *moy : roy* (*ib.,* 11888-9) ; *my : Remi* (*S. Remi,* f° 76, 9291-2).

Ces formes concurrentes *moy* et *my* dans un même texte ne sont pas plus étonnantes que le mot *poy* (peu) rimant ici avec *moy, quoy* ou *foy* (Ch. d'Orl., II, 123, 139, 167), là avec *jeu* (*ib.,* II, 135) ; à plus forte raison dans les textes diversement localisés et datés, peut-on voir un même mot rimer de trois façons différentes : *oile* (huile) *: soile* (seigle) (Mach., 104), *ole : parole* (*S. Clem.,* p. 42) ; *eule : esteule* (*S. Q.,* 11566-8).

oi : o.

Cloistre : nostre (*S. Adr.,* 3665-6). V. au chapitre IV, **oi : o** devant *n* et *ñ*, p. 31-2.

(1) Du moins avant le VIIe traité du *Recueil des Arts de Sec. rhét.,* qui aligne, comme rimant ensemble, *presse, accroisse, paraisse* (p. 334).

(2) Brunot, II, 351.

(3) Qui fait rimer aussi *angoisse : brosse* (3384-5).

iée : ie, ié : ie, ie : i.

Folie : emploïe, ottroïe : mendie, emploïe : partie, renoiie : honnie (Mach., 29, 31, 32, 70) ; *prisie : cortoisie, corrocie : mie* (*Le songe vert, Rom.*, 1904, v. 1085, 1651, p. 495) ; *sachie : efforchie : s'escrie : lessie* (*L'enf. voué au diable, Rom.*, 1904, 169) ; *annemie : abaissie : muchie, Marie : changie, lignie : progenie, rengies : baingnies* (G. Chastell., VI, 51, 64, 80, 158) ; *fournie : poignie, taillie : compaignie* (Greban, 6787-8, 7324-5) permettent de corriger la graphie de *avancee : acouchee* (*ib.*, 5871-2) ; cependant Greban rime aussi *lignee : gouvernee* (6025-6) ; *prie : chere lye* (*S. Clem.*, p. 8), *nuittiee : maisgnies* (lire *nuittie*, *ib.*, p. 35) ; *premiere : pire* (*S. Laur.*, 2376) ; *lignie : infinie : maisnie, moytie : partie, : envie, vie : employe, empirees : maladies* (lire *empiries*), *expediee : contrarie* (lire *expedie*) (*P. d'Arras*, 144, 2669-70, 7193-4, 7229-30, 8468-9, 9549-51, 12849-50) ; *envie : lignie, subjuguie : Sirie, Arimathie : nuitie, meselerie : moittie* (*Veng.*, f° 309, 17-8, f° 311, 192-3, f° 321, 1068-9, f° 343, 2765-6) qui s'expliquent facilement, tandis que *Galilee : mie, coppee : compaignie* (*ib.*, f° 399, 7114-5, f° 470, 12871-2), ne semblent pas être des rimes exactes ; *vie : lingnee, coingnees : jolie, desployee : lignee, faillies : octroyees, fie : lignee* (*D. T. G.*, 3676-8, 3906-7, 5085-7, 12721-3, 23470-1), à côté de *armee : mesgnie* (*ib.*, 9758-60, 9882-4), de *lingnee : portee*, ou : *accordee* (*ib.*, 10329-31, 14634-6), de *Enee : mesgnie* (*ib.*, 25291-3), amènent la même remarque ; même rime *ie : iée* chez Baudet Herenc (*R. A. S. R.*, XXXVII), dans la *Chronique rimée des Flandres* (v. 75, 382, 562, 572, etc.) ; *lignee : progeniee* (M. d'Auv., II, 187) ; *lignee : envie, : ravie* (*3 Doms*, 277-9, 5643-5) ; *emprie : nuytee* (*S. d'O.*, 18079-81) à côté de *gardee : mesgnee* (*ib.*, 434-6) ; *logie : theologie, taillies : embellies, acouchee : vie, exaulsie : fantaisie, moytie : partie* (Mo., *F. et D.*, 2° = 3°, 27° = 38, 63° = 110, 69 = 122°, 116° = 240), cependant, *privilegee : dispensee : pensee* (*ib.*, 2° = 3°) ; *rostie : moitie, encommencee : remercye, partie : nuitye* (*S. Q.*, 11731-3, 21152-3, 21750-2) ; chez Cretin, *lignee* rime avec *originee, Enee*, etc., (p. 125) ; *genealogies : logies* (= logées) (*S. Did.*, p. 315) ; *logees : vie, prie : lignie, adressee : envie* (*S. Adr.*, 8196-7, 5042-3, 6329-30), mais *montee : nuitee* (*ib.*, 9114-5) ; *moittie* (moitié) : *nuitie, menterie : lignie* (*S. Cresp.*, 88, 89), mais *preschee : meschee* (subj. de *meschoir*) (*ib.*, 12) ; *lignie : partie, : acomplie, : theologie ; moytie : supplie* (*S. Bern. de M.*, 1269-71, 1312-3, 1783-4, 3894-5) ; *contredire : derrire, matiere : syre* (*ib.*, 3043-4, 2844-5) ; *Turquie : ensaquie : mocquie, rostie : convoitie* et

theologie: logie, theologie: eslongie (*R. A. S. R.*, III, p. 132, 133, 143).

1. On voit par les exemples qui précèdent que Greban, Mercadé, J. Milet, l'auteur du *Siege d'Orleans* et Molinet admettent également, pour un mot de type de *lignee*, la rime en *ee* et la rime en *ie*. Ainsi la réduction *iée* à *ie*, qui est une caractéristique du picard s'est étendue à d'autres parlers, chez des auteurs originaires d'autres régions. Inversement, des auteurs picards comme Mercadé et Molinet qui ont traversé des milieux proprement français, riment selon la phonétique de l'Ile de France. Quand *iée*, *ier* du français sont passés à *ee, er*, les parlers picards ont gardé l'*i*; les témoignages du XVI[e] siècle sont formels sur ce point (Thurot, I, 484).

2. En dehors de ces cas où *ee* est précédé d'une palatale, de *ch, ł, ñ*, *moitie* pour *moitié* ne se rencontre que chez des auteurs picards[1] (*Vengeance*, *Passion d'Arras*, Molinet, *Saint Crespin*, *Saint Bernard de Menthon*). Il est à remarquer cependant que Greban rime *partie* et *mestier* (21613-4); Greban, Manceau de naissance, mais, pour ainsi dire, Picard d'adoption, est toujours plus près de Mercadé et de Molinet que du Nantais Meschinot.

3. Il faut ranger à part les rimes *premiere : pire, matiere : syre*, etc. Thurot sur ce point ne donne que des témoignages du XVIII[e] siècle (Dumas, cf. I, 489-90), et se rapportant aux provinces du Midi. A la tonique, il ne cite que quelques mots où *i* normal passe à *ie*, en particulier devant *r* ou *f*. M. Brunot (I, 315), en traitant des particularités du dialecte lorrain, cite les formes *pechit* pour *pechiet* et *manire*, empruntées au *Dialogus animae conquerentis*[2]. L'auteur du *Saint Laurent* est lorrain d'origine, nous avons eu plusieurs occasions de le constater; mais la phonétique de l'auteur du *Saint Bernard* ne concorde pas en toutes ses parties avec la sienne. L'assimilation *iere: ire* s'explique comme cette autre *er: ir* (V. à cette rubrique, chapitre V, p. 37-8).

ié : é.

Matere rime avec *retrere* dans le *Roman de la Rose* (I, p. 106., v. 1661, F. Brunot, I, 405, cf. *ib.*, p. 321); il rime encore avec *mistere* dans G. Chastellain (VI, 80, VIII, 275, 283), avec *mere*

(1) M. Brunot, I, 316, cite la forme *moitie* pour la région de l'Est.

(2) Sur le procès phonétique de *ie* — *i*, cf. Neumann, *Laut. u. Flex.*, 56 et s.; A. Horning, *Z.*, XI, 413 et s.

dans la *Passion d'Arras* (7199-200)[1], avec *pri-ere* dans les *3 Doms* (459-60), avec *mistere* ou *austere* dans le *S. Q.* (2960-1, 21802-4), avec *frere* dans le traité II des *Arts de Rhetorique* (*R. A. S. R.*, p. 94);

pité: cruauté (Mach., 33); *pitié: amistié: affetié: pecié,* etc. (Froiss., I, 285); *porté: pitié, pitié: moitié, exploicté: iniquité, chassié: renversé* (*Les err. du j.*, *Rom.*, 1904, 188, 193, 194, 198); *assez: pourchassiez, exploité: debouté* (*Le jug. du pov.*, *Rom.*, 1905, 383, 384); *pité: royauté: durté: eternité* (G. Chastell., VI, 172); *charité: amytié* (*S. Clem.*, p. 32); *vengié: estanché, volunté: marcié, pitié: getté* (*P. de Semur,* 838-9, 1898-9, 4667-8); *pitié: amitié, amitié: exploitié, pitié: alaitié* (Greban, 1943-4, 4444-5, 16506-7); *pité: carité, amistié: pechié, amisté: pité,: majesté, abregez: jugiez, venriez: hastés, courcerez: forgiez, amistié: passé,: voulenté, pitié: humilité* (*P. d'Arras,* 511-2, 561-2, 694-5, 835-6, 13638-9, 13650-1, 15033-4, 15504-5, 19180-1, 19509-10, 21078-9); *charité: pité* (*Veng.*, f° 310, 124-5); *esté: amitié: pusillanimité* (*Contreblason,* dans G. Alexis, I, 333); *pitié: traictié, perdrier: aidier* (Villon, *L.*, XXV, *T.*, CXXX), *regretter: souhaiter, eschaudez: vuydez: cuidez* (*ib.*, *Regr. de la belle heaum.*, *Ball. des enf. perdus*); *refrigere: maschouere,* et dans la seconde partie du même huitain: *chiere: chiere* (*ib.*, *T.*, LXXIII, cf. *Rom.*, 1901, 364-6); *guieres: haranguieres* (*ib.*, *Ball. des Parisiennes*); Le *S. Laurent* rime *ié* et *é* ordinairement (cf. introd., p. 8); *appoincté: auctorité* (*S. d'O.*, 165-7); *amitié: indemnité* (Coquill., I, 151); *amytié: suscité: tranquillité, pitié: planté* (Mo., *F.* et *D.*, 45° = 73, 111 = 226°); *amisté: magnanimité* ou *: securité, pité: respité* ou *: despité* (*S. Q.*, 2576-7 et 5327-8, 5789-91 et 20754-5); *pité: amisté: gasté* (*R. A. S. R.*, II, p. 95), mais *pitié: moytié: pied* dans le traité VII, rédigé au commencement du XVIe siècle (*R. A. S. R.*, p. 425)[2];

ier: er est exceptionnel dans *le Songe vert,* poème du XIVe siècle (*monter: empirier,* v. 1257, cf. *Rom.*, 1904, 496); *changier: deporter, aidier: trouver,* comme *mettés: aidiés* (Ch. d'Orl., I, 25, 57, 16); *chandelier: parler, chargé: besongné, particulier: aller, singulier: couller* (Greban, 13935-6, 14401-2, 15691-2, 18793-4); *espargnier: larmer: loyer* (*P. de Semur*, 1743-5); *eslongnier: aler* (*C. Ball.*,

(1) Les manuscrits et les éditions en pareil cas présentent souvent une graphie plus récente: *matiere*, ex. Maillard, *Serm. et poés.*, p. 26 à côté de *matere*, *ib.*, p. 15.

(2) Le *S. Crespin* donne une fois *meschee: preschee* (p. 12), et ailleurs *meschee: Marie* (p. 115-6); mais pour cette seconde rime la correction de *meschee* en *mauldie* est commandée par l'exemple que nous trouvons p. 128: *mauldie: Marie.*

LXXXI, 6); *changier: priser: gouverner, jugier: parler: blasmer* (Jehan de Mailly, *ib.*, rép. VIII, X); *conseillé: courroucé: volonté* (Auberchicourt, *ib.*, rép. VII); *alegiee: annee* (duc de Berry, *ib.*, XXX); *premier: moderer: comparer* (G. Alexis, I, 193); *aller: bailler* (Cretin, ms. 2818, f° 77, *Rev. des lang. rom.*, 1905, 326); *saoulez: souliers* (Coquillart, II, 290).

1. Il faut d'abord mettre à part les poètes qui acceptent de ne rimer que par une lettre [1] (ex. *S. Crespin*: *yssi: vendredi,* 17), ou par *er* précédé ou non de *i*; en pareil cas, il est téméraire de rectifier la graphie pour ajouter ou biffer un *i* devant l'*e*. Parmi les autres, je crois que *pité* et *amisté* représentent encore la prononciation de G. Chastellain (comme de Machaut), du *S. Clement,* de la *Passion d'Arras* [2], de Molinet et du *M. S. Quentin.* Greban semble avoir les formes *pitié, amistié.*

2. Greban n'a pas perdu encore la forme des infinitifs *exploitier* [3]. Cette forme des infinitifs devait d'ailleurs chez les Picards persister longtemps [4].

3. *Guieres* pour *gueres*, dans Villon, est une innovation (cf. Thurot, I, 320, pour le XVIe siècle). Cette mouillure d'une gutturale, si fréquente dans les parlers picards, s'est rencontrée dans le parler de l'Ile de France à plusieurs époques. On la retrouve à l'état de tendance, sinon de fait accompli, dans le parler parisien contemporain (*pakyet*).

4. *Matere* pour le français *matière* est commun à plusieurs régions; la prononciation du mot latin voisin a pu contribuer à le préserver longtemps de la diphtongaison. Voyez ce que nous disons ailleurs des formes comme *glore, victore, meritore, histore,* à la rubrique *ore: oire* (p. 38-9).

ui: i, u: i.

Les rimes *mire: nuire* (A. Chartier, 507), *dire: ivuire* (*Les err. de jug.*, 18-20), *nuire: mesdire* (duc de Berry, rép. VII, *C. Ball.*, 213), *fuire: eslire* (Yvry, rép. IX, *C. Ball.*, 218) n'ont rien qui puisse arrêter; mais voici d'autres rimes:

(1) *S. Laurent, P. de Semur*, etc.

(2) Si l'on accepte que l'*i* a été absorbé dans la chuintante de *pechié*; mais les exemples rangés à la suite sont divers.

(3) Cf. d'autres exemples. Brunot, I, 405-6.

(4) Cf. H. Estienne, Bovelles, dans Thurot, I, 484.

engluye : affuye (G. Chastell., VIII, 283) ; *apparut : nuit, but : anuit* (*Chron. rim. Fl.*, 800, 1108) ; *obscure : luyre, congneus : huys, roigne : enclume* (*P. de Semur*, 2476-7, 6426-7, 6457-8) ; *vesquirent : morurent, plus : huis, soustenist : esmut, dessus : huys, esbahis : apparus* (*P. d'Arras*, 8292-3, 15456-7, 16558-9, 18494-5, 23714-5) ; *reffuge : tige* (*D. T. G.*, 21281-3) ; *beste bruite : instruicte : induite : luite* (Meschinot, 29) ; *poursuytte* qui rime avec *eslite* (*3 Doms*, 10040-2) rime aussi avec *mynute* (*ib.*, 1890-1) ; *ruit* (rut) : *destruit, : deduyt* (Coquill., II, 44, 206) ; *destruire : dure, conduire : creature, : dure, confus : destruiz, pluye : attandue, detenue : m'annue* (m'ennuie) (*S. Adr.*, 3979-80, 6615-6 et 9174-5, 7283-4, 8287-8, 4641-2 ; ailleurs : *folie : m'ennuye*, 8313-4).

1. Thurot (I, 421-2), a constaté plus souvent à l'atone qu'à la tonique une permutation entre *ui* et *u*. « Les seuls mots où cette permutation soit bien attestée à la tonique, dit-il, sont *luitte*, *lutte, ruit, rut*, *huile, hule.* »

Nous avons négligé pour notre part de grouper dans notre tableau tous les exemples du type *luite : conduicte* (ex. *3 Doms*, 898-900), puisque *luicte* est la seule bonne forme en ancien français et au temps dont nous nous occupons ; Tabourot est au xvie siècle le premier qui témoigne de la prononciation *lutte*, due à une influence italienne. De même pour le mot *ruit*. Coquillart a conservé la forme normale de l'ancien français, que l'on retrouvera encore chez d'Aubigné. Pour le mot *huile*, nous n'avons rencontré au xve siècle aucun exemple de *hule*. Les formes d'alors sont *oile* (*: soile* = seigle, Machaut, 104), en Picardie, *eule* (*: esteule*, *S. Q.*, 11566-8), à l'Est, *ole* (*: parole, S. Clem.*, 42) ; cette dernière forme est celle que connaît Palsgrave (1).

2. Il semble bien que dans la diphtongue *ui*, le premier élément était prépondérant et pouvait ainsi rimer en *u* avec une exactitude suffisante ; ce phénomène serait analogue à celui qui a fait rimer *ai* d'abord avec *a* puis avec *è*, et enfin *é*, *au*, d'abord avec *a*, puis avec *o*. L'explication proposée par M. Tobler pour ces deux autres diphtongues (4e édit., 166, éd. fr., 186) vaudrait pour *ui*.

eu : ou, libres.

Amouroux : dolerous : vous : tous : courroux (*C. Ball.*, LIX) ; *doulx : gracioulx* (*S. Clem.*, 16).

(1) Godefroy (Suppl.) cite la forme *huille* de l'*Amant rendu cordelier*.

1. Les cas de *eu: ou* non suivi de *v* ou de *r* sont assez rares; un des deux textes cités est connu comme originaire de Lorraine.

2. On ne saurait citer ici des rimes telles que : *treux* (trous)*: cleux: deux* (*P. d'Arras*, 16042-3, 16062-3), formes picardes, ni les rimes *espeuse : glorieuse* (Greban, 5869-70), *: gracieuse* (*P. d'Arras*, 1477-8), *: precieuse* (*S. Remi*, f° 3°, 440-1) etc.; *espeuse* est la bonne forme de l'ancienne langue; dans le *Saint Adrien*, *espouse : pose*, comme *chose : merveilleuse, espoux: tous, : repos* (8796-7, 5803-4, 8867-8, 8961-2); c'est le son *ou* qui est prouvé par ces dernières rimes.

oi : oe : ou devant **f ou v.**

Seuf (soif) *: esteuf* (Villon, *T.*, 729-31); *souef* (soif) *: buef, decoives : treuves* comme *leves: espreuves* (*S. Clem.*, p. 25, 161, 50); *seuf: noeuf* (*S. Remi*, f° 66, 8070-1); *soif: souf* (1) (*S. Q.*, 19555-6).

1. Le son *seuf* pour *soif* n'est donc pas une particularité du langage de Villon comme le pensait G. Paris (2). Le son *oè* devant *f* passe assez naturellement à *eu*. Dans *brief, nef*, l'*e* reste intact. La rime *leves : espreuves* est rare (3).

2. Au degré *euf*, la rime de *seuf* avec *souf* n'est plus étonnante; la fusion de *eu* et de *ou* est particulièrement aisée devant *v* ou *f*, comme devant *r*. Ainsi s'expliquent, je crois, *tous* les exemples d'alternance réduite dans les verbes qu'a cités M. Brunot (II, p. 352-4). Par contre, les alternances *leve, levons* subsistent parce qu'il y a plus loin de *ev* à *oev* que de *oev* à *ouv* aux XVe et XVIe siècles (4).

3. Dans l'exemple du *S. Bernard de Menthon* (*euvre : pouvre*, 3344-5), l'*o* de *povre* est apparemment prononcé ouvert.

(1) C'est-à-dire *souffe* = nacelle? « *S'il ont bu dessoubz une souf* ».

(2) *Rom.*, 1901, 364. Ronsard rime encore *seuf* et *beuf* (Cf. Thurot, I, 373).

(3) Mais le traité II des *Arts de seconde rhétorique* range dans la même liste de rimes, *soif, grief* et *noif* (neige), *R. A. S. R.*, p. 90, en les distinguant de *neuf, beuf, œuf*.

(4) Si *oi* devant un *f* ou *v* devient *œ* à la tonique, comme dans *deçoives : treuves* (*S. Clem.*), à plus forte raison n'aura-t-il pas d'existence solide à l'atone. Dans la conjugaison, l'influence analogique que nous voyons s'exercer avec succès de *croire, crois, voir, vois* sur *creons, creez, veons, veez* n'arrive pas à triompher d'une façon durable de la forme phonétique pour d'autres verbes, placés dans des conditions d'ailleurs différentes. *Boire, boirai, bois, boivent* n'ont pas vaincu *beuvons, beuvez*, etc.; les essais de conjugaison *doivons, boivons* dont nous avons des exemples au XVIe siècle (Brunot, II, 351-2) ont été bientôt ramenés au type ordinaire et traditionnel des verbes comme *recevoir*. Il y a dans *boivons, doivons* un obstacle qui n'existe pas dans *voyons, voyais, croyons, croyais*.

o ou ou : u.

Juppe : cruppe (Greban, 4778-9) : *ou : confondu* (*P. d'Arras*, 15266-7); *nocturne: Libourne* (M. d'Auv., II, 118); *foulle: preembolle* (*S. d'O.*, 11048-50); *prosne* (prononciation picarde pour *prune*) : *matrosne* (*S. O.*, 9263-4); *perturbe : destourbe* (Coquill., II, 60-1); *jouste : juste* (*S. d'O.*, 7845-7); *Mont-Jou : viertus, : jus* (*S. Bern. de M.*, 3635-6, 3907-8); *avugle : ongle* (*S. Clem.*, p. 134).

1. Thurot a donné (I, 275-6) une liste de mots pour lesquels *u* permute avec *ou* à la tonique ; aucun mot ne se trouve commun à cette liste et à celle que j'ai dressée. Tous les auteurs cités ici appartiennent à la seconde moitié du quinzième siècle. L'assimilation *u : ou* est bien entendu du même ordre que l'assimilation *oe : ou*, et que celle-ci *eu : u*. Il ne s'agit là que d'une différence de degré.

2. L'exemple de *prosne : matrosne* est dialectal ; quant à celui de *ongle : avugle*, on peut le rapprocher de ceux que nous rangeons sous la rubrique *o : ou, on : ou*. V. ci-dessous, p. 19.

eu : u.

Seulz : leux : ceulx : eux (habui) (E. Desch., t. IV, virelai 569) ; *sure : deveure : labeure, : heure, : demeure* (C. Pisan, III, 223, 210, 247) ; *peu* (paucum) : *eu : aperceu, seure : sequeure* (Fredet, dans Ch. d'O., I, 184, II, 110) ; *seur : honneur* (Philippe le Bon, dans Ch. d'O., I, 161) ; *feu : perdu* (*S. Sauv. l'ermite, Rom.*, 1904, 174) ; *pleure : seure* (A. Chartier, 536) ; *heure : dure* (*Les err. du jug.*, 322-4) ; *mesure : eure* (*Le jug. du pov.*, 1318-20) ; *bugle : avugle* (*Reveille qui dort*, 137-9) ; *heur : mur, asseure : demeure, esmeu : veut, feu : fut* (G. Chastell., VI, 72, 217-8, VII, 197-8, 201) ; *meure* (matura) : *labeure* (J. Robertet, dans G. Chast., VIII, 356) ; *dur : seurs : cueur* (*P. de Semur*, 8852-4) ; *plusieurs : seurs, creu* (cru) : *Dieu, apperceu : feu, feu : tu* (Greban, 536-7, 14971-2, 17019-20, 19411-2) ; *fu* (feu) : *fu, sentu : jeu, ju : milieu, treu* (trou) : *eu* (*P. d'Arras*, 5529-30, 14675-6, 16500-1, 17344-5) ; *fu* (feu) : *fu, dieux : Gayus, predecesseurs : seurs* (*Veng.*, f° 334, 1969-70, f° 396, 6930-1, f° 404, 7610-1) ; *adventure : laboure, escripture : demoure, Dieu : compceu, : Espritieu, veult : creust, doubtieux : Bartholomyeus, Andrieu : conceu, jus : jeulx* (*S. Clem.*, p. 1, 6, 80, 81, 109-10, 162 (bis), 184) ; *sure : meure* (*S. Remi*, f° 49°, 6144-5) ; *jeu* (de gésir) : *jeu* (jocum) (Villon, *T*, CXLVIII, cf. *Rom.*, 1901, 364) ; *heure : asseure : demeure* (G. Alexis, 1, 203) ; *feu : fu : nu, jeu : compceu* (*Contreblason*, dans G. Alexis, I, 291, 300-1); *sure : labeure : heure* (Meschinot, 6), quoiqu'ailleurs il y ait une alternance avec *demeure* et

meure d'une part, *vesture, nature, droicture* de l'autre (p. 86); *meillieu: veu: Dieu, seurs: predecesseurs, seurs: danceurs, meur: humeur* (Cretin, 57, 127, 225, 256); *labeure: seure* (Coquill., II, 21); *Rambure: eure* (M. d'Auv., II, 37); *labeures: seure, seur: honneur, avanture: pleure* (*3 Doms*, 327-9, 592-4, 5496-7); *Dieu: voulu, : perdu, tenu: lieu, aleure: secourre, plus: mieulx, eue: queue* (*S. d'O.*, 407-10, 589-91, 411-2, 657-9, 2610-1, 12187-9); *meure* (mûre)*: demeure, meut* (movet)*: fut, feu: fu, vieulx: Esculapius, neud: n'eut, alleure: beurre* (Mo., *F. et D.*, 6° = 9, 41° = 66, 73° = 135, 74 = 136, 113° = 233, 119° = 246°); *espeux: repeux* (repu), *feus: conffus, demeure: meure* (mûre), *quuee: weue* (*S. Q.*, 2098-100, 2225-6, 3342-3, 6524-5); *heures: procures* (*S. Cresp.*, 20); *doulceurs: sceur* (sûr) (*S. Did.*, p. 8); *jeu: venus. : concleu, : porveheu, seure: demeure* (*S. Bern. de M.*, 1877-8, 4208-9, 4224-5, 2205-6); *jeu: esleu, treu: creu* (*R. A. S. R.*, II, p. 78), *amoureux: repeus* (*ib.*, p. 93 et *aveule* rangé avec *recule, ib.*, p. 84); *reveuse: confuse* (Anon. lorr., *R. A. S. R.*, IV, p. 210): *nulle: seule* (*S. Adr.*, 8844-5).

1. La rime de *seur* (sûr) avec *doulceur* relevée soit au temps de Ronsard, soit auparavant, dans les *Rondeaux du* XVe *siècle* (cf. Brunot, I, 411, II, 264-6), est donc ancienne et se rencontre chez des auteurs originaires de provinces différentes. Il y a quelques distinctions à établir (1):

a) Les mots du type *florem* et ceux du type *movet* ne doivent pas être confondus avec les mots des types *maturum* et *securum*.

b) *eu* et *u* sonnaient *eu* en Normandie, Bourgogne, pays Chartrain, Gascogne et Anjou, *u* en Picardie.

2. Voici les principaux exemples de confusions commises par les poètes entre *eur* issu de ō ou de ŏ latin et *eur*, issu, de *eür*. *Labeure*, forme verbale de *labourer* rime en *ure*, chez Christine de Pisan, Robertet, Coquillart, Meschinot, le chanoine Pra, tandis que le substantif *labour* rime en *our* chez Jacques Milet et l'auteur du *Saint Clement*. *Honneur* rime avec *seur* (sûr) chez Philippe le Bon et le chanoine Pra; il rime avec *amour* dans la *Passion de Semur*, le *Saint Laurent* et le *Saint Bernard de Menthon*. *Doulceur* rime avec *seur* (= sûr) dans le *Saint Didier*, avec *amour* dans la *Vengeance* (2). Fusionnent

(1) Je résume d'après M. Brunot, II, 264-5, ce qui ressort des témoignages cités par Thurot, I, 445 et s. (et non 462), et de l'étude de Darmesteter (*Rom.*, V, 1876, p. 394-405). Cf. aussi Bellanger, 266-70.

(2) V. plus loin au chapitre VI *eu* et *ou* devant *r*, p. 43-4.

constamment avec des mots en *ur, ure* (dans le tableau que nous avons donné) les mots *deveure* (C. de Pisan), *predecesseurs* (*Vengeance*, Cretin), *cueur (P. de Semur)*, *demeure* (G. Chastellain, G. Alexis, Molinet et *Saint Quentin, Saint Clement, Saint Bernard de M., Vengeance*).

3. La plupart des textes où nous avons pris des exemples peuvent être localisés dans la région picarde ; là *eu* et *u* sonnent *u*. J'inclinerais à croire que pour Greban aussi, encore qu'il fût originaire du Mans, la rime *feu : tu* s'accommode à la prononciation picarde.

o : ou, on : ou.

Tourne : mourne (C. Pisan, III, 72, cf. 258) ; *reprouches : touches* (Berthault de Villebresme, dans Ch. d'O., II, 213, mais Ch. d'O. lui-même ne présente pas cette rime) ; *reprouche : touche* (A. Chartier, 511-2) ; *escarmouche : reprouche* (*Le jug. du pov.*, 197-9, cf. 389-91, 605-7) ; *reprouche : bouche* (*Les err. du jug.*, 357-60, cf. 142-4) ; *trouble : noble, reprouche : bouche* (G. Chastell., VI, 2, 97) ; *mourne : retourne* (Greban, 17306-7) ; *monstre* (montre) *: oultre* (*ib.*, 4088-9, 9728-9, 12550-1, 16781-2) mais *monstre* (subst. m.) : *monstre* (verbe), *demonstre : contre, : encontre* (*ib.*, 828-9, 9852-3, 14939-40) ; *joute : crote, note : toute, avoultre : apostre, cotte : toute* (*P. de Semur*, 2257-8, 5470-1, 6364-5, 7519-20) ; *mos : tous, tost : goust* (*P. d'Arras*, 8545-6, 15968-9) ; *touchent : aprouchent, confort : secourt, cheminons : nous* (*S. Clem.*, p. 10, 35, 179) ; *cloche : mouche* (*S. Laur.*, 1556-7) ; *moult : font* (*D. T. G.*, 15138-40) ; *expose : espouse, dont leurs : douleurs, dont ceste : doulcette* (G. Alexis, II, 119, I, 25) ; *monstre : advoultre* (*Contreblason*, dans G. Alexis, I, 319) ; *doubte : coste : sote : radote* (Jehan Drouyn, dans G. Alexis, I, 259) ; *bouche : reprouche, couche : touche* (Meschinot, 131, 44) : *mont : moult* (Cretin, 27, 57, 81), *propre : pourpre* (*id.*, ms. 2817, 70°) ; *moult : Richemont, Libourne* (1) *: couronne, : bonne* (M. d'Auv., II, 46, 126, 127), *dos : coups, hoste : couste, deslouge : vouge, marmouse : clouse, corps : faulbours* (*3 Doms*, 1657-8, 2954-5, 3327-8, 4014-5, 9792-4) ; *roulle* (rôle) *: saoule, jours : milours, sincoppe : couppe* (Coquill., I, 59, et II, 39, I, 64, II, 189) ; *tous : propos, : repos, touche : reproche, doubte : flote, nostre : oultre* (*S. d'O.*, 78-80 et 217-9, 1166-8, 5107-9, 5780-2) ; *monstre : poultre, atouche : approuche* (Mo., *F. et D.*, 73° = 135, 81° = 155) ; *oultre : moustre, console : sole* (saoule)

(1) *Libourne* chez le même auteur rime aussi avec *nocturne* (II, 118) et avec *borne* (II, 129).

(*S. Q.*, 11862-4); *vous : propos, souches : roiches* (roches) (*S. Adr.*, 7311-2, 820-1).

Ne sauraient entrer dans cette liste les formes dialectales : *jou : chou* (= je, ce, *P. d'Arras*, 17894-5); *maulx : coups* (*ib.*, 16799-801), *crapaulx : caulx* (coups) (*Veng.*, f° 472, 12979-80).

1. Cette assimilation qu'on devait rencontrer beaucoup plus tard encore, chez La Fontaine, est donc bien antérieure, même dans la région de Paris, au milieu du xvie siècle, où l'on a prétendu qu'elle s'est généralisée (1).

2. Pour expliquer le tableau ci-joint, il ne sera pas besoin de rappeler les origines latines différentes du même son *ou*. M. Brunot, en traitant de la question de *ou*, soit pour le xiiie siècle (I, 332-3), soit pour le xvie siècle et la période moderne de la langue (II, 251-4), a montré comment ọ primitivement fermé et ǫ primitivement ouvert avaient abouti au xvie siècle à des sons tellement voisins que les poètes ne se font pas faute de les faire rimer ensemble. Les exemples du tableau qui précède nous permettent de prononcer que pour toute la période intermédiaire entre le siècle de Rutebeuf, de Beaumanoir et celui de Ronsard, cette liberté s'est déjà fort étendue.

3. Pour les exemples de *on : ou*, Thurot (II, 514-6) a rassemblé les témoignages du xvie siècle, et M. Brunot (II, 253) a cité la forme *coumansé* d'une lettre de Henri II. Nos exemples de Greban, G. Alexis, l'auteur du *Contreblason*, Martial d'Auvergne, Cretin, Molinet (et le *Saint Quentin*), prouvent qu'au moins dans la seconde moitié du xve siècle, des mots comme *mont, montrer* et *dont* (placé devant un mot commençant par une consonne), ont un *o* nasal tellement fermé qu'il fusionne avec *ou* libre. On sait que de tous les mots analogues, *couvent* est le seul qui se soit maintenu tel (2).

(1) Cf. Bellanger, 249 et s.; Thurot, I, 240 et s., pour l'exposé de la question au xvie s.; sur la rime *out : porz*, cf. Tobler, 4e éd., p. 167 (éd. fr. p. 187).

(2) On remarquera que *ou* dans ce mot est suivi de *v*. Cependant *convoiter* a cessé d'être *couvoitier*; l'influence savante ou prétendue telle l'a emporté ici; le mot semble en effet être devenu de bonne heure un mot de la langue littéraire.

CHAPITRE III

VOYELLES ET DIPHTONGUES DEVANT *L* ET *ł*

e : a devant l.

Cannelle : avalle, aignel : feal (*P. de Semur*, 8276-7, 8809-11); *infernel : sempiternel, morelles : reelles* (Meschinot, 23, 35); *infernalle : paternelle, : sempiternelle* (*3 Doms*, 117-20, 9690-2); *salles : damoyselles : aesles* (Mo., *F. et D.*, 28° = 39°-40); *morel : quarrel* (*S. Q.*, 14194-6); *rebellent : parlent* (*S. Adr.*, 3651-2).

1. On sait que la prononciation *al* est prédominante à l'ouest, et *el* à l'est, mais que souvent les poètes, pour les besoins de la rime, ont changé d'eux-mêmes en *al* des mots en *el* et inversement. Chez Meschinot, Nantais, il faut conjecturer une prononciation en *al*; l'auteur de la *Passion de Semur* était de la région dijonnaise(1).

2. Molinet prononçait-il *al* ou *el*? Au xixe siècle, dans des patois picards, c'est *alle* qui prédomine sur *elle*; au xviie siècle c'était aussi *masme* qu'on prononçait pour *mesme* en Picardie(2). Les cas de *ale, ame, ane,* sont connexes. Il est plus probable que Molinet prononçait comme les Normands que comme les Bourguignons.

e : a devant *ł*.

Merveille : traveille (C. Pisan, I, 18); *traveil : sommeil* (Ch. d'Orl., 1, 92, 134, etc.); *traveille : treille : fueille* (A. Chartier, éd. 1617, 506); *traveille : merveille* (*Le jug. du pov. am.*, *Rom.*, 1905, 402); *entreilles : oreilles* (G. Chastell., VI, 170, cf. 205-6, etc.); *boutaille : aille* (*S. Clem.*, p. 64, 68); *conseil : travail* (*D. T. G.*, 6495-7, 16383-5); *veille : traveille* (G. Alexis, II, 126); *traveille : exceille : conseille* (*Contreblason*, dans G. Alexis, I, 287); *traveille :*

(1) Cf. l'édition Roy, p. 115 et voisines; A. Jeanroy, *Rev. des lang. rom.*, 1906, p. 226-7.

(2) D'après Chifflet (Thurot, I, 22). Berain signale (*ib.*) la prononciation *alle* pour *elle* sans la localiser.

reveille (Meschinot, 12; Cretin, 143, 120, 220, etc.); *conseil: traveil, vueil: traveil, veille: taille* (*S. d'O.*, 1943-5, 6306-8, 7553-5)(1); *travaille: esveille* (Coquill., II, 186-7); *conseil: traveil, traveillent: recueillent* (M. d'Auv., II, 2, 192); *travaille: merveille, ouailles: oreilles, bouteille: entrailles: pareilles* (Mo., *F. et D.*, 90° = 176°, 110° = 223°, 125° = 258°); *oeilles: oreilles, oreilles: entrailles, traveille: merveille* (*S. Q.*, 3865-6, 5762-5, 20952-3); *travaille: merveille* (*S. Bern. de M.*, 2728-9); *faille: merveille* (*S. Adr.*, 7387-8).

e : œ devant *ł*.

Soleil: ueil: orgueil, comme *dueille: meuille* (mouille) (Mach., 68, 110, 124); *veille* (vigilat): *recueille, pareille: dueille* (C. Pisan, III, 4, 21); *conseil: vueil* (*Le jug. du povre am.*, *Rom.*, 1905, 407, *S. Clem.*, p. 5, 15); *merveilles: vueilles: vieilles* (Meschinot, 136): *conseille: se doeulle* (*S. Remi*, f° 86°, 10593-4); *deuil* rimant avec *conseil* rime aussi avec *travail* (*P. de Semur*, 7366-7)(2); *oeil: soleil: vieil: vueil: poil* (*R. A. S. R.*, VII, p. 353).

e : i devant l, *ł*.

Conseil: exil (*S. Q.*, 23450-1); *exeille: conseille* (*ib.*, 5915-6)(3); *exceille: conseille: traveille* (*Contrebl.*, dans G. Alexis. I, 287).

1. *A* devant *ł* a permuté avec *e*, chez tous les auteurs cités, picards, lorrains ou français; d'une façon générale, ils ne se confondaient pas tout à fait, mais ils étaient très proches l'un de l'autre(4). On a dû prononcer plus fréquemment *traveil* que *travail* du XIVe au XVIe siècle, sans doute par influence analogique de *veiller*, et R. Estienne rapporte qu'on a pensé de son temps à l'étymologie: *transvigilare* (Thurot, I, 328); si la désinence *ail* a fini par triompher, le son *a* de la première syllabe y est apparemment pour quelque chose. *Oueilles,* qui est la prononciation phonétiquement régulière du latin *ovicula,* se défendra encore bien au XVIe siècle

(1) *Conseille* et *resveille* font ailleurs alternance avec *assaille* et *baille* (*ib.*, 4915-8).

(2) Chez le même auteur *deul* rime avec *hardel* (8288-9).

(3) A l'atone, les formes suivantes sont fréquentes, chez Molinet: *groisilliers, meillieu* (*F. et D.*, 28° = 39°, 54 = 89); dans le *S.Q.*, *vermillette* (633), et bien entendu chez d'autres auteurs. Pour le XVIe siècle, v. Thurot, I, 349-50.

(4) C'est chez les Normands et les Anglo-Normands qu'ils se sont d'abord confondus (Cf. Brunot, I, 323). Lanoue et Palsgrave semblent ne pas les distinguer (Thurot, I, 346-7). Ronsard rime encore *vermeil: émail* (*ib.*, 347, n.). Le IIe traité du *R. A. S. R.*, sépare *ail* et *eil* dans les listes de rimes (p. 72), mais il écrit *corneille* p. 85, et *cornaille* p. 86.

contre la nouvelle prononciation *ouailles*(1); le triomphe de cette seconde forme s'explique peut-être par la présence de l'élément labial qui précède(2).

2. *Eil* et *œil* ou *ueil* sont voisins aussi, mais il serait téméraire de rapprocher *ail* et *œil*. L'exemple pris à la *Passion de Semur* ne permet pas de le faire, car *travail* a existé avec le son *eil* caractérisé.

3. Les exemples que j'ai recueillis de *eille : ille* ne sont pas nombreux et ils ne paraissent pas tout à fait irréductibles, pas plus que ceux de *egne : igne* relevés chez des auteurs de la même région. Thurot a conclu de certains exemples (I, 328-9), que « l'*a* devant l'*l* mouillée a permuté avec l'*i* probablement après avoir passé par l'*e* », il aurait dû distinguer entre les syllabes toniques et les atones(3); il ne cite que *fermillet* et *cremillere*; mais *aille* et *ille* seraient bien plus difficilement assimilables à la finale d'un mot. Les assimilations *aille : eille* et *aille : ille* ne doivent donc pas être présentées comme symétriques.

e : oi devant **l + e.**

Étoile est encore *estelle* au XIVe et au XVe s. : *estoilles : chandoilles* (Mach., 98 ; C. Pisan, III, 72), *: cruelle* (Ch. d'Orl., I, 73 ; G. Chastell., VI, 80 et VIII, 315-6) ; mais G. Chastellain rime aussi *estoiles* avec *toiles* et *voiles* (VI, 139) ; *estoille : estincelle* (*P. de Semur*, 232-3) ; *estoilles : nouvelles : toilles* (*S. Clem.*, p. 7, 63) ; *toille : demoyselle* (*S. Laur.*, 6396-7) ; *estoilles : nouvelles* (*D. T. G.*, 6488-90) ; *: procelles* (G. Alexis, II, 115) ; *toiles : groselles : Vauzelles : telles* (Villon, *T*, 657-63, cf. *Rom.*, 1901, 364) ; *estoilles : voilles : toilles : moiles* (mouelles) *: oilles* (huiles) ; *soilles* (seigles) (*Contre-blason*, dans G. Alexis, I, 296-7) ; *estoille : elle : toille, croy le : escrouelle* (Cretin, 91, 251, et ms. 2817, 57-57°, *Rev. lang. rom.*, 1904, 404) ; *damoiselles : voelles* (voiles) (M. d'Auv., II, 28) ; *estoille : cauthelle* (*3 Doms*, 2934-5) ; *toille : damoyselle* (Coquill., I, 83) ; *toille : destoille* (dételle) (*S. Q.*, 21088-9).

L'équivalence **e : oi** devant **l + e** n'appelle pas d'explications particulières. V. à **e : oi**, p. 7 et s.

(1) Cf. Thurot, I, 347 ; *oueille : conseille* dans J. Bouchet, *: merveille* dans d'Aubigné (God.).

(2) *Merveille* aurait été défendu contre la prononciation en *aille*, parce qu'il se trouve dans des conditions déjà sensiblement différentes. *Ouate* a fini par triompher de *ouette*.

(3) Comme il l'a fait d'ailleurs, I, p. 348, quand il s'agit de la permutation *ei : i* devant *ł* ou *ñ*.

éls ou eils: eux: ieux: iaux.

Conseulx : doloreux : jeux, tieulx : cieulx: yeux, qui eulx : seulx (seuils), *queulx: yeulx* (Ch. d'Orl., I, 87, 136, 169, II, 17-8, 144, 276 etc.)([1]), *tieulx: mieulx* (A. Chartier, 527); *cieulx: itieulx* (*Le jug. du pov., Rom.*, 1905, 410); *grieux: dieux: cieux: mortieux* (G. Chastell., VI, 171); *mortaulx: loiauls: roiauls* (*C. Ball.*, LXXI); *lesquieus: mortieulx, : tieux, : ytieux* (*ib.*, XCIII, Mgr de Touraine, rép. III, Yvry, rép. IX); la forme *conseuls* (*ib.*, LXXXIV, LXXXVIII, C, rép. III) y est plus fréquente que *consaulx* (*ib.*, LXXI); *cousteulx : martiaulx* (*P. d'Arras*, 11214-5); *immortelz : grieulx : glorieulx* (*D. T.G.*, 521-3, 3763-6); *immortels : tels : ceulx : mieux* (Meschinot, 116); *teulz : joyeulx* (Coquill., I, 139); *immorteulz : doubteux, hosteux* (hostels): *honteux* (*S.Q.*, 5604-5, 7036-8); *cieulx: tieulx* (*3 Doms*, 9925-6); *tieulx: Bayeulx* (M. d'Auv., II, 88); *dieux: morteulx,: tyeulx* (*S. Cresp.*, 89, 125); *biaux fiex* (fils): *soigneux* (*ib.*, p. 45).

1. On considère d'ordinaire comme spécial ce traitement de la triphtongue issue de *e* + *l* + consonne ; à *eau* du français correspondent en picard *iau* et *ieu* (Brunot, I, 312). La vocalisation de *l* devant l'*s* du pluriel dans les mots en *el* ou *eil* amène une prononciation en *eu* qui rapproche des rimes picardes les rimes d'auteurs originaires d'autres régions, comme Charles d'Orléans, Alain Chartier, Jacques Milet, Coquillart, Meschinot, Martial d'Auvergne, le chanoine Pra, etc.

2. Pour les textes picards, cet *eu* peut-il se distinguer de *eu* que l'on rencontre dans les rimes *sieu* (suif): *Dieu* (G. Chastellain, VII, 192), *ententieu* (ententif): *lieu* (*P. d'Arras*, 1956-7), *dieux: sous-tieux* (soutifs) (*S. Q.*, 7490-1)? Dans ces trois derniers exemples, ce n'est pas *l* mais *f* qui s'est vocalisé.

(1) Mais chez E. Deschamps, par exemple, *douloureux* et *mortelz* constituent une alternance, de même *orguilleux* et *desconfortez* (III, 131).

CHAPITRE IV

VOYELLES ET DIPHTONGUES DEVANT *M* SUIVIE DE *E*

a : ai ou e devant m.

Quaresme : escame, dame : esme (Froiss., I, 92, 185 et 193, 360-2, cité par Blume, 80) ; *m'ame : je l'ame* (Fredet, dans Ch. d'O., I, 178) ; *il n'ame : blasme* (G. Chastell., VII, 460) : *femme* rime avec *extreme, blapheme* (*ib.*, VI, 87, 100, 115, 135, VIII, 276 etc.), avec *semme, mesmes* (Greban, 4360, 7182, 7836, 8239, 11092, etc. ; Mo., *F. et D.*, 112 = 229°), avec *baptesme* (*Veng.*, f° 430, 9688-9 ; *S. Did.*, p. 232 ; *S. Q.*, 3178) et *semme* (*P. d'Arras*, 13738-9), avec *blapheme* (*S. Q.*, 2888-9) ; mais nous le voyons rimer aussi avec *dame* et *diffame* dans la *P. d'Arras* (263-4, 17006-7), avec *infames* (*S. Q.*, 22805-6), comme nous voyons rimer *trouvasmes* avec *lisiesmes* dans la *Vengeance* (f° 337, 2227-9) ; *ame : cresme, baptesme : ame : dame* (*S. Clem.*, p. 23-4, 39, 42) ; *diademe : ame* (Villon, *T*, XXXVIII) ; *ayme : flame : femme : blasme* (G. Alexis, I, 227) ; *il t'ame*(1) *: ame* (Meschinot, 74) ; *l'M : ame* (Blossev., *Ro. XVe s.*, 108) ; *bigame : gemme* (*R. A. S. R.*, VII, p. 359).

Les mots *basme, royalme* riment constamment en *ame* : *basme : flame* (Ch. d'Orl., I, 214) ; *baumes : dames* (Ach. Caulier, *La cruelle f. en am.*, *Rom.*, 1902, p. 327, v. 174-6) ; *balme : ame* (*S. Did.*, 113) ; *royame : clame, : fame, : dame, : ame, : lame* (G. Chastell., VI, 111, 128, 210, 229, 233, 440, 445, VII, 449, VIII, 283 etc. ; Greban, 2803-4, 9115-6) ; *reaulme* et *roiaulme : ame* ou *famme* (*S. Clem.*, p. 116, 125, 145, 179 ; *Veng.*, f° 339, 352, 360 et *basme :*

(1) Je pourrais apporter en foule des exemples de formes du verbe *aimer*, aux trois personnes du singulier de l'indicatif présent, en *ame* (Mo., *F. et D.*, 69° = 124°, *rame : on les ame*). On a invoqué à ce propos l'influence des formes du pluriel (*amons, amez*) et celle des substantifs *amour, amant* (Cf. Brunot, II, 348, où sont cités des exemples du XVIe siècle). Ces deux influences-là n'expliquent pas les autres exemples qui précèdent.

ame, ib., f° 352); *royaulme: blasme: femme* (*P. d'Arras*, 1543-4, 7089-90); *reaulme: dame* ou *ame* (*S. Bern.*, 2209-10 et 2406-9): *royaulme: ame: Guillaume,: blasme,: basme* (*S. Did.*, 256, 316, 327); *ayme: dame,: baptesme, reime* (rame) *: semainne* (*S. Adr.*, 2649-50, 6797-8, 8656-7) *: embasme: blasme: entame* (Cretin, p. 31, 218); *royaulme: le roi ayme: ame* (Cretin, ms. 2817, f° 17, 106°, *Rev. des lang. rom.*, 1904, 395, 417); *dame, heaulmes: palmes, psealmes: ames, Bappames* (Bapaume)*: palmes* (Mo., *F. et D.*, 3 = 4°, 28 = 39, 103 = 206, 122 = 251°); *royalme: ame* (*S. Q.*, 20890-2).

Il ne faut assurément pas assimiler à notre prononciation à nous la rime: *royaume: chaume* de Machault (éd. 1841, p. 108) (1). Quant à l'exemple de G. Chastellain: *royaume: tout homme* (VII, 260), on est tenté de la ramener aux cas rencontrés ailleurs où le copiste a lu *ome* pour *ame*, et de lui-même modifié la graphie du mot, pour en faire *homme*.

Conclusions: 1. Les mots du type de *royaume*, dont on dit généralement qu'ils ont subi dès le XIIIe siècle la vocalisation de *l*, ont conservé jusqu'à la fin du XVe siècle la faculté de rimer avec des mots en *ame* (*dame* etc.).

2. Les formes *j'ame, il ame*, créées par influence analogique des formes du pluriel, existent assez généralement au XVe s.; leur prononciation en *ame* est sûre, car la rime *m'ame: j'ame* se rencontre chez des auteurs qui ne donnent pas d'exemple de *ame: eme*.

3. L'assimilation *ame: eme* est attestée par des auteurs picards au XIVe et au XVe siècles (Froissart, Chastellain, *Vengeance* et *Passion d'Arras*, Molinet et le *S. Quentin*). L'auteur du *S. Clement* s'accorde avec eux sur ce point, ainsi que G. Flameng. Le son commun représenté par ces deux graphies doit être *a* (avec résonance nasale), comme il l'est au milieu du XVIIe siècle au témoignage de Chifflet: *masme* pour *mesme* (cité par Thurot, I, 22). Villon prononçait-il *ame* comme *eme* selon une prononciation parisienne qui aurait été vivante déjà de son temps et qui s'est généralisée au XVIIe siècle (témoignages dans Thurot, I, 21,)? Même question à poser sur Greban. L'hypothèse d'une contamination picarde dans un milieu littéraire où des Picards donnaient le ton, n'est pas invraisemblable. Les *Arts de seconde rhétorique* n'assimilent pas dans leurs listes ces deux sortes de rimes.

(1) On trouve dans le *Siege d'Orleans*: *Guillaume: heaulme* (16544-6); la prononciation devait être intermédiaire entre celle du temps de Machault et la nôtre; la succession paraît avoir été *á*, *ǎ*, *ao*, *ó*.

e : i devant m.

Écartons les exemples de *meismes*, qui rime légitimement en *imes* tant qu'il reste trissyllabe (Greban, 474-5, 21391-2, etc., *Veng.*, f° 317, v. 718-9 etc.) et des nombres ordinaux ou des mots phonétiquement semblables (*deusime : prime, penultime : disme, Le martyr d'Am., Rom.*, 1905, 584 ; *septime : estime,* G. Chastell., VII, 177 ; *sixiesme : abisme, Veng.*, f° 317, v. 708-9 ; *estime : centisme* (*Contrebl.,* dans G. Alexis, I, 318) ; *criesme* (crime) : *quatriesme* (Ach. Caulier, *La cruelle f. en am.*, 798-800) ; *centiesme : legitime, huytiesme : legitime* (Mo., *F. et D.*, 54° = 89°, 113° = 233°)(1).

Mais voici d'autres exemples, ceux de la *P. d'Arras*, 22462-3 : *veismes : poiesmes*, de Meschinot (p. 124) : *baptesme : desme,* (dîme), du *S. Bernard de Menthon* : *meisme : desme* (2836-7), d'Ach. Caulier : *crieme* (de craindre) : *criesme* (crime) (*La cr. f. en am.*, 1897-9).

1. On peut ne pas admettre pour tous les nombres ordinaux la prononciation latine de *prime ;* dans *ié* devant *m,* le rôle prépondérant serait à *i*. Les autres exemples s'expliqueraient de même.

2. *Desme* est prononcé comme il est graphié ; il ne rime avec *meisme* que là où dans *meisme e* et *i* ne font plus qu'une syllabe : cela se produit après Greban ; le son doit être un *é* très fermé (2).

e : o devant m.

Le mot *proesme* (3) (proximus) prononcé en une seule syllabe rime bien d'ordinaire en *eme* : *proesme : Boesme* (G. Chastell., VI, 42) ; *presme : extresme : baptesme* (Meschinot, 124) ; *proesme : Villebresme* (Cretin, 69) ; *proesme : extreme* (G. Alexis, II, 113). Cependant le même G. Chastellain fait rimer *promme* et *Rome* (VI, 152 et 164), comme fera plus tard régulièrement le *S. Q.* : *Rome : prosme* (9235-7) Cette concordance de G. Chastellain et de l'auteur du *Saint Quentin* dénote que la prononciation *prosme* est un fait régional. On ne saurait en tirer la conclusion que l'alternance *e : o* devant *m* existe dans cette région pour les mots analogues. V. à la rubrique *e : o* devant *n* et devant *ñ*, p. 31.

(1) Dans l'édition qu'il a donnée des *Poésies* attribuées à Maillard, M. A. de la Borderie corrige à tort les leçons du manuscrit : *cincquisme, quatrisme, sixime,* etc. (p. 22-3).

(2) A la fin du XVIe siècle, Lanoue attribue *é* fermé à tous les noms en *eme* (Thurot, I, 85). On trouve la rime *mesme : ayme* dans l'une despoésies que Crapelet a publiées comme étant de Clotilde de Surville (II, 203).

(3) C'est la forme attestée aux XVIe et XVIIe s. dans Thurot, I, 413.

CHAPITRE V

VOYELLES ET DIPHTONGUES DEVANT *N* ET *Ñ* SUIVIES DE *E*

a : oe : e devant n sonore.

Bejaune rime avec *Anne* (Greban, 6368-9, *Veng.*, f° 319, v. 912-3; *R.A.S.R.*, II, p. 86) et *aune* (aune); *: manne* (Baudet Herenc, *R.A.S.R.*, p. 136); *bec jaulne : Be-aulne : asne* (*S. Did.*, 337); *jaune : infame* (*S. Q.*, 18737-8); *Diane* rime avec *jeune* (*S. Laur.*, 3448), comme *jeune* avec *tienne* (*ib.*, 4028); *organe : degane : jeune : ancienne* (G. Alexis, I, 196); *prophanne : jeune* (*Contreblason*, dans G. Alexis, I, 299); *menne* (manne) *: garenne* (Coquill., I, 102-3); *basene : asne*, *Diane : cotidienne* (Mo., *F. et D.*, 74° = 137°, 73° = 134°); *glenne* (glane)*: Enne* (Aisne)*: asne* (*S. Q.*, 17612-3, 17770-3); *tanne : contempne* (*R. A. S. R.*, VII, p. 362).

a : e devant ñ.

Alemagne : remagne (remaneat) (C. Pisan, III, 81); *Espaigne : enseigne* (*S. Laur.*, 1984-5); *montaigne : preigne* (*S. Clem.*, p. 57); *Alemaigne : faingne : tiengne* (*S. Remi,* f° 58 et 58°, 7161-2, 7259-60); *Bretaigne : tienne* comme *chastaignes : compaignes* chez Cretin, 176-7, 235; *Bretaingne : ensaingne* (B. Her., *R. A. S. R.*, p. 145); *montaign(i)e : painne, : estrainne*(1)*, : plenne*, *: magdelenne* (*S. Bern.*, 808-9, 878-9, 3089-90, 3218-9); *: faingne* (*S. Did.*, 195); *espargne : aviengne* (*S. Crespin*, 45).

1. Les mots comme *bejaune, aune* sont à rapprocher des mots comme *royaume* où l'*l* ancienne semble n'être plus représentée que par une sorte de nasalisation et d'allongement de l'*a*, jusqu'au temps où la prononciation aura évolué vers *o* fermé(2).

(1) Du Val et La Noue lui donnent l'*é* fermé (Thurot, I, 75). Mais la graphie *ei* et *ai* domine au XVIe s. (*ib.*, 345).

(2) On peut supposer légitimement que la voyelle n'est pas un *a* pur, qu'elle est une sorte de diphtongue dont l'élément prédominant est en *a*. On sait que Meigret écrit les mots de cette catégorie en usant de la combinaison de lettres *ao*, plus claire que *au*.

2. Le cas de *jeune* ne peut s'expliquer que par un effet de nasalisation : *jenne* comme *fanme* (1).

3. La majeure partie des exemples proviennent de la région picarde où *ene* s'accorde à *ane* comme *eme* à *ame*. *Anne* pour *aune* (le nom de l'arbre et celui de la mesure) est picard.

4. Selon Bèze, *gaigne* avec un *i* perceptible à l'oreille est une prononciation picarde. Mais *agne : egne*, aux xve et xvie siècles n'est pas exclusivement picard ; la fusion des deux sons est si connue que j'ai pensé superflu de citer un plus grand nombre d'exemples ; les témoignagnes de Tabourot et de Lanoue, la pratique de Malherbe lequel rime *compagne* et *dédaigne* nous assurent que la distinction des deux sons n'a commencé à s'affirmer avec plus de fixité qu'au dix-septième siècle (2).

5. Le mot *estrange* rime avec des mots comme *Bretaigne* (G. Chastell., VII, 192), *Espaigne* (*Veng.*, f° 372, 4976-7), *montaigne* (*P. d'Arras*, 6949-50, 8182-3, *S. Bern.*, 1202-3 et 3675-6), *painne* (*S. Bern.*, 4317-8) ; bref, dans la région picarde, comme au temps de Raoul de Couci, de Jean de Condé, comme au temps de Froissart (3), la forme *estragne* est la seule employée. Chez Charles d'Orléans au contraire *estrange* rime avec *change* (II, 103), mais les voyelles nasales de son temps n'étaient pas les nôtres ; on s'en rend compte, quand on constate qu'un même auteur, picard, mais qui connaît le français, peut faire rimer ce mot d'une part avec *grange, lange*, ou *archange*, d'autre part avec *campaigne* (*S. Q.*, 2758-9, 12933-5 et 22798-4, 9004-6).

ai : e : ei : oi devant **n** sonore.

Aveinne : semainne (Mach., 82); *: Touraine* (Ch. d'Orl., II, 157) ; *essoine : vienne* (*P. de Semur*, 4517-8) ; *moinne : ardenne* (*S. Remi*, f° 6, 721-2) ; *Estienne : douzaine, moine : essoine : royne : Saine* (Villon, *T*, CLXVII, *Ball. des D. du t. j.*, cf. *Rom.*, 1901, 363) ; *moene : paine, pourmaine : chanoine, primeraine : essoine : Anthoine : royne* (G. Alexis, I, 186, 205, 215) ; *moyne : humaine* (*Contreblason* dans G. Alexis, I, 288) ; *essoines : villaines* (*S. d'O.*, 18107-9) ; *poine : estraine, domeinnes : veines, capitaine : mayne* (*3 Doms*, 645-7, 858-

(1) La graphie *josne* est fréquente dans le *S. Q.* ; de même pour *jonnesse : felonnesse* (*ib.*, 15615-6).

(2) Cf. Bellanger, 282, Thurot, I, 329-31, Brunot, II, 257, n. — T. I, p. 318, M. Brunot a cité la rime champenoise en *agne* de Chrétien de Troyes : *praingne : Bretaingne* (*Cligès*, 77).

(3) Cf. Godefroy.

61, 1988-90), *moines: peine, fontaine: Seine* (M. d'Auv., II, 24, 77); *plaine: avoine* (Coquill., I, 115); *avesne: amesne* (*S. Didier*, p. 37); *avaine: Ellaine: certaine: Saine* (Seine) (*R. A. S. R.*, II, p. 87); *Saine: saine* (B. Herenc, *ib.*, p. 138).

1. M. Brunot (II, 258) conclut des témoignages des grammairiens qu'a rassemblés Thurot que la réduction de *ai* à *e* devant nasale (laissée de côté la question de savoir si cet *e* est ouvert ou fermé) est faite dès le milieu du XVIe siècle. Les exemples que nous avons rapportés ci-dessus montrent que l'auteur du *Saint Remi*, G. Alexis et le chanoine Pra prononcent *ai* et *oi* comme *e* devant *n*.

2. Mais que *ai*, *ei* et *oi* placés devant *n* aient pu rimer ensemble plus tôt (en particulier *eine : aine*), on ne peut guère le contester, d'autant que le fait supposé persistant de la diphtongaison rendait l'assimilation de sons plus voisine, plus aisée.

e ou **ai** : **i** devant **n** sonore.

Domine: domine (domaine), *marine: marraine* (Mo., *F. et D.*, 23° = 33, 132° = 274°); *Magdalaine: poictrine* (M. d'Auv., II, 167) (1); *estrainne: fine, digne: mienne* (*S. Bern.*, 568-9, 2456-7).

e : **i** devant **ñ**.

Viengne: ligne, reviengne: eschigne, soubviengne: vigne, tiengne: ligne (*S. Clem.*, p. 62, 73, 94, cf. p. 2, 147, 171 avec *n: ñ*). Le mot *peigne* était encore prononcé *pigne* par Ch. d'Orléans (2) (*: vigne*, II, 104).

1. L'assimilation *aine* ou *ene: ine* présente plus de difficultés (3) que *ane: ene*. Il faut écarter *poictrine*, qui a été prononcé *poictraine*, et *estrainne* pour lequel la forme *estrine* est aussi attestée (4), mais dans la région picarde. Molinet semble avoir prononcé *parrain, marraine* comme *cousin, cousine* (5). Mais on peut inférer de ses exemples et de ceux du *Saint Bernard* que cette assimilation était propre à leur région ; à Paris, elle était moins réalisable.

(1) A la même page : *Magdalaine : deuziesme.*

(2) Et « le petit peuple de Paris » prononçait encore ainsi au temps de Ménage (Thurot, I, 350).

(3) Deux exemples dans le Godefroy, dont l'un d'Octavien de Saint-Gelais.

(4) Dans J. Bodel. Il rime avec *doctrine* chez Froissart (cf. Godefroy). Bovelles, picard, donne les formes *estriner* et *estrines* (Thurot, I, 345).

(5) R. Estienne et Tabourot attestent la forme *marrine* (Thurot, I, 351). Voir les exemples de Monstrelet, Cholières, J. Pussot dans Godefroy. *Domine* est-il un substantif refait sur le verbe *dominer ?* C'est bien douteux. Greban et les autres auteurs riment toujours *domaine* avec des mots du type de *humaine, plaine*, etc.

2. Il n'y a pas de conclusion instructive à tirer des exemples tirés du *S. Clement*; chez cet auteur les quatre voyelles *a, e, i, o,* fusionnent devant *ñ*; *viengne* peut rimer avec *montagne, ligne* et *besogne*. Je ne vois pas ailleurs que chez lui de confusion entre *egne* et *igne* à la tonique (1).

e : o devant **n** sonore.

Bonnes: Brennes (*3 Doms,* 10214-6).

e : o devant **ñ.**

Enseigne: besoingne (*P. de Semur,* 6886-7); *aviengne* ou *enseigne: besongne* (*S. Clem.*, p. 62-3, 121, 149, 155, 157, 174: avec *n: ñ*, p. 128-139): *souviengne: tesmoingne* (*S. Remi*. f° 15°, 1984-5).

a : o devant **n** et **n.**

Comment qu'il en poigne: Lausonne (Lausanne) (*S. Bern.*, 2111-2).

1. L'exemple de l'auteur des *3 Doms* n'autorise pas de conclusion catégorique : le chanoine Pra pouvait être originaire d'une province de l'Est. Quant à l'équivalence à la rime *engne: ongne* chez deux auteurs lorrains, elle est à rapprocher de l'équivalence en cette province des voyelles nasales *en: on,* comme l'équivalence *aigne: eigne* en France même peut se rapporter à l'équivalence *an: en* si ancienne. Selon ce critère, l'auteur du *Saint Remi* serait originaire d'une des provinces de l'Est.

2. On a distingué au XVIe siècle (2) *poigne* et quelques autres formes de verbes en *oindre* de la masse des autres mots en *ogne, oigne, ongne,* où le son d'*i* n'était pas sensible à l'oreille. Pour *poigne* donc on peut songer à l'alternance *ai: oi,* et la rime avec *Lausanne* (3), chez l'auteur vraisemblablement picard du *S. Bernard,* devient aussi explicable que tant d'autres: *aigne: eigne,* et même *ane: ene,* etc.

o : oi devant **n** sonore.

Ydone: trone (Greban, 303-4); *cacidoine: none* (Ach. Caulier, *La cruelle f. en am., Rom.*, 1902, 327); *chanonne: abandonne* (Mo., *F. et D.*, 124 = 255°), *: nonne* (*R. A. S. R.*, B. Herenc, p. 138; *S. Bern.*, 1687-8), *: personne* (*S. Bern.*, 1823-4); *une chanonie: bonne* (*ib.*, 1761-2); *ydoisnes: conchanoisnes, Babilonne: Macedonne* (*S. Did.*, 10 et 178), *aumosnes: moynnes* (*S. Adr.*, 327-8).

(1) Au XVIe siècle *teigne* a été prononcé comme *vigne* et *pigne*. Mais H. Estienne attribue cette prononciation aux villageois (Thurot, I, 350).

(2) Lanoue, Martin, dans Thurot, II, 526-7; cf. t. I, p. 370.

(3) *Lausonne* n'est à mon sens qu'une divergence de graphie.

o : oi devant ñ.

Besoigne : esloingne (C. Pisan, III, 1-2 ; Ch. d'Orl., II, 156) ; *Bourgoigne : tesmoingne* (G. Chastell., VII, 200) ; *charongne : ongne* (Meschinot, 58) ; *songne : besongne* (Cretin, 135).

1. L'identité de son entre des mots qu'aujourd'hui nous distinguons en *ogne* et *oigne,* reste exacte encore au temps de du Perron et jusqu'à Sarrasin (Bellanger, 284 et Thurot, II, 525-32). Nous n'y insistons pas.

2. La remarque qu'il y a eu lieu de faire (p. 29) pour le mot *estrange* vaut pour des mots comme *prolonge, mensonge* : *tesmogne : prolongne* (C. Pisan, III, 1-2), *mensongne : besoingne* (*Veng.*, f° 347, 3089-90), *: frongne, vergongne* (*R. A. S. R.*, II, p. 96), *: Boulongne, soingne* (B. Her., *R. A. S. R.*, p. 145) [1].

3. Devant *n* simple la fusion a duré moins longtemps ; au surplus, l'exemple de *chanoine* peut être considéré comme le même que celui de *betoine* qui fut aussi *betosne,* ou que celui de *Babyloine* attesté par Tabourot à côté de *Babylone* [2]. Les deux formes ont coexisté pendant longtemps, et peut-être au delà des limites de la Picardie, puisque Greban a la forme *idone* pour *idoine.*

o : u devant n sonore.

Donne : commungne (*P. de Semur,* 5512-3).

i : u devant n sonore.

Commune : digne (*S. Bern.*, 1212-3) ; *clargine : costume* (*P. de Semur,* 2774-5).

On ne peut guère tirer parti d'exemples si rares. Nous avons vu plus haut que le *S. Bernard* fait rimer *digne* et *mienne,* et dans un passage où le texte ne semble pas altéré ; la probabilité que le texte est authentique est moindre pour la rime *commune : digne.*

(1) Mais dans les poésies que Crapelet attribue à Clotilde de Surville *mensonge* rime avec *songe* (II, 229).

(2) Cf. Thurot, I, 272 et 372.

CHAPITRE VI

VOYELLES ET DIPHTONGUES DEVANT *R*

er : ar : air.

Aux exemples cités du xive siècle et du xve siècle (F. Brunot, I, 407), nous pouvons ajouter les suivants, qui attestent la généralité du phénomène :

chez G. de Machaut, il se trouve surtout à l'atone ; E. Deschamps, *leres : terre,* IX, 130 ; C. Pisan, *appertes : quartes : certes,* I, 154-5, *gardes : perdes,* III, 6, *herbarges : larges,* III, 79 ; A. Chartier, *merche : cherche,* 514 ; Ach. Caulier, *lermes : armez* (*R.*, 1902, 324) ; les divers poètes des débats autour de la *Belle Dame sans merci* : *termes : armes* (*Le jugement du pov. am., Rom.*, 1905, 404), *perdent : gardent* (*ib.*, 410) ; *lermes* y rime encore avec *fermes, termes* (*Les err. du jug. de la B. D. S. M., Rom.*, 1904, 187, 196, *Le loyal am. refusé, Rom.*, 1905, 578, *La desserte du desloyal, ib.*, 580, *Le debat sans conclusion, ib.*, 572) ; G. Chastellain, *dermes : armes,* VI, 124, *departe : perte,* VI, 20 ; *S. d'Orl., descouvert : part, gart : expert, depparte : perte, tarde : perde,* 2243-5, 5407-9, 5352-4, 10583-5 ; *terme : arme, perte : roy de Perthe* (*S. Adr.*, 1016-7, 1040-1) ; *P. de Semur, terre : quarre,* 3075-6, *arche : perche,* 5550-1, *garde : merde,* 7302-3 ; *D. T. G., parte : perte,* 21686-8, *saulvegarde : perde,* 9602-4, *ars : travers,* 15655-7 ; *S. Clement, terme : arme,* p. 59, *departe : desserte,* p. 168 ; *S. Laur., terme : s'arme,* 1267 et s., *vacarme : ferme,* 1270, *charge : quierge,* 4303 ; *P. d'Arras, Cesare : faire,* 18131-2 ; *S. Remi, armes : fermes,* f° 56, 6877-8, *part : appert,* f° 30°, 3718-9 ; *3 Doms, termes : larmes,* 8456-8 ; Molinet, *charge : rencharge : concierge* (*F. et D.*, 79° = 150) ; *S. Q., vierge : cherge,* 18492-3 ; Mart. d'Auv., *escart : descouvert, Navarre : Angleterre, guisarmes : fermes : termes,* II, 7, 50, I, 74 ; Villon, *garde : perde, T.* LXXVII, *galerne : Marne, T.*, CXLIV, *Barre : fuerre : terre L.*, XXIII (Cf. G. P., *Rom.*, 1901, 362-4) ;

Meschinot, *merche: perche,* 20; G. Alexis, *termes: armes,* I, 118, *armes: larmes,* 232, *encherche: remerche,* II, 120; *Le Contreblason, charges: vierges,* dans G. Alexis, I, 330; Coquillart, *ferme: gendarme,* II, 14; pseudo-Maillard, *merquée* (éd. La Borderie, p. 15); Cretin, *catherre: a terre,* 180; *S. Cresp., souffert: pert* (part), p. 107: le traité II des *Arts de rhétorique* donne deux listes séparées de rimes en *art* et de rimes en *ert* (*R. A. S. R.*, p. 76, et de même pour *ort* et *ourt*); mais le traité VII fait rimer *Auvergne* et *espergne* (*ib.*, p. 365).

1. On s'est bien souvent occupé du phénomène *ar* > *er* ou *er* > *ar* (1). Il n'est pas particulier au français: le toscan a tendance à prononcer en *er* les deux catégories de mots, et les parlers de Sienne et de Milan préfèrent la prononciation en *ar*. M. K. Dammeier a signalé (p. 11) des correspondances de ce phénomène en anglais et en allemand. En français, il était vivant au XIIIe siècle (Rutebeuf rime *deserte* et *terde*) et il dure encore (2). Rutebeuf entendait-il *ar* ou au contraire *er*, ou une voyelle intermédiaire, c'est-à-dire un *e* extrêmement ouvert?

2. La considération des exemples où *ar* ou *er* devant consonne rime avec *a* ou *e* simple devant consonne à la rime (Voir à la rubrique *r* muette devant consonne) peut nous aider. Si nous voyons *termes* rimer avec *palmes,* nous sommes en droit de conclure que *er* et *ar* sonnent *ar*; c'est le cas pour Machaut, pour Christine de Pisan, pour l'auteur des *Erreurs du Jugement,* pour celui du *Jugement du povre amant,* pour G. Chastellain; ce devait sans doute être le cas déjà aussi pour Rutebeuf. C'est encore le cas pour Martial d'Auvergne, pour les auteurs du *Siege d'Orleans* et du *S. Crespin.* Inversement Charles d'Orléans fait rimer *espergne* et *preigne*: faut-il en conclure que *ar* sonne *er* chez lui? Ce serait trop affirmer, car le son de l'*e* est bien près du son de l'*a* devant *ñ* (v. à la rubrique *a: e* devant *ñ*, p. 28). Il est donc possible que le son commun soit *ar*. De même pour la *Passion de Semur*; si l'on y rencontre *faicte: perte* à côté de *Jaque: marque,* on ne conclura pas à la nécessité d'une distinction

(1) Cf. Bellanger, 225-9, M. Lübke, I, 221, Nyrop, *Gr. hist.*, I, § 247, Bourciez, *Phonét.*, § 36, rem. III; Metzke, *Herrig's Archiv.*, t. 64, 385-412 et t. 65, 57-96, G. Paris sur Villon, *Rom.*, 1901, 361, et d'autres indications dans la dissertation de Kurt Dammeier, *Die Vertauschung von* er *und* ar., diss. de Berlin, 1903, 8°, 65 p., qui n'avait pu parvenir à la connaissance de M. Brunot au moment où il traitait de cette question, I, p. 407.

(2) La thèse de Dammeier porte principalement sur la langue littéraire contemporaine.

tranchée de *ar* et de *er*; dans ce texte on trouve en effet *mettre : battre*, etc., et *faicte* devait sonner *fate*. Dans le *S. Clement, courage* rime avec *viarge*, et *terme* avec *baptesme*, mais on a vu plus haut que *baptesme* chez cet auteur rime aussi avec *ame* et la difficulté apparente semble pouvoir se résoudre de même ; on entrevoit quelle peut être la valeur de l'*e* pour la rime *remede : perde*, dans ces textes originaires de l'Est. Cependant pour d'autres textes la réduction se présente moins facile. La *Passion d'Arras* rime *passe : farse* et *charge : abrege ;* or on voit bien *age* rimer avec *aige*, mais on le voit rimer moins souvent avec *ege*. Toutefois l'anonyme lorrain du IV[e] traité des *Arts de seconde rhétorique* fait rimer *privilaige* et *saige* (*R. A. S. R.*, p. 212), et l'auteur de la *Passion d'Arras* peut avoir prononcé *abrage*.

3. Dans la seconde moitié du xv[e] siècle, et à Paris, il est possible que la fusion des sons *ar* et *er* n'aient pas été les mêmes selon les milieux sociaux. Henri Estienne(1) témoigne que de son temps la forme en *er* était courtisane, la forme en *ar* populaire. En tout cas, les rimes de Villon : *Charles : masles, merle : mesle*, attestent que le poète parisien était capable pour sa part de distinguer deux sons. A la fin du xvi[e] siècle, le son *er* domine ; le témoignage de Vaugelas sur ce sujet est intéressant ; Chifflet et Sarrasin diront encore *catherre* et Ménage aussi ; mais *merquer* redevient alors *marquer*.

4. Lorsque le choix s'est enfin fait pour tel ou tel mot entre *er* et *ar*, « ce n'est pas la nature phonétique de l'articulation qui suivait qui a déterminé le choix. Ce n'est pas non plus la tradition » (Brunot, II, 251). Quand *Leres* est redevenu *Lares*, c'est l'influence de la forme voisine du latin qui s'est manifestement exercée ; peut-on en dire autant pour *lerme* devenant *larme*(2) ? Le fait que le lexique français compte plus de mots en *arm* qu'en *erm* (*ermite, ferme, terme*) serait-il une explication suffisante ?

ai : oi : e devant r + e.

Mere : faire (*Vie de S. Sauv. l'ermite, Rom.*, 1904, p. 170) ; *gloire : loire : distraire* (G. Chastell., VIII, 270) ; *notoire : contraire*, etc. (*Les err. du jug. de la B. D. s. m., Rom* , 1904, 185, cf. p. 187-8) ; *noire : contraire, braire : pretoire* (*Le jug. du povre am., ib.*, 1905, v. 54-6, 90-2, p. 380-1) ; *faire : gloire : memoire* (*P. de Semur*, 4999-5000, 5574-5, 6046-7) ; *faire : oratoire* (*S. Clem.*, p. 112) ;

(1) Cf. Thurot, I, p. 3 et s., et les exemples que pour le xvi[e] siècle donne M. Brunot (II, 249-51).

(2) Déjà chez Christine de Pisan qui fait rimer *larmes : dames* (III, 21).

croire : anniversaire (*S. Remi*, f° 33, 4015-16, cf. f° 45°) ; *territoire : faire, faire : pere, Loire : faire* (*S. d'O.*, 3-6, 798-800, 998-1000) ; *memoire : reppaire, : desplaire, mistere : contraire, faire : frere, retrayre : noyre* (*3 Doms*, 52-4, 72-4, 55-7, 245-7, 856-7) (1) : *Laire* (Loire) *: plaire : faire* (*C. Ball.*, LIII, XCIX) ; *sagittaire : compare* (lire *compere*) (*S. Did.*, 217) ; *requerre : fayre* (*S. Bern. de M.*, 1749-50) ; *Assuaire : suaire, aumoire : gramaire* (B. Herenc, *R. A. S. R.*, 126) ; *chere : boire : maniere : faire* (Ol. Basselin, dans Crapelet. II, 159-60).

oir : er, oir : ere.

Croire : terre, avoir : lever, scavoir : laver, recepvoir : plourer, voir : trouver, vouloir : atteler (*S. Laur.*, 575, 3309, 4323, 4773, 7810-1, 8115-6) semblent rimer tout aussi exactement que *mirouer : jouer* (Ch. d'Orl., II, 45) (2) ; *voirre : erre, clers : loirs* (Villon, *T.*, CLXVI, CXXIII) ; *querre : memoire : croire* (*S. Laur.*, 6494-5, 6519-23) ; *clere : consistoire, mere : gloire* (*3 Doms*, 1046-8, 4929-31) : *banniere : memoire, requierent : prestoires, vouloir : guerroyer, noncer : soir, avoir : archier* (*S. d'O.*, 801-3, 3711-3, 266-8, 658-60, 1425-7) ; *hair* (hoir) *: donner* (G. Alexis, II, 48).

er : eur, ere : eur.

Requiert : cueur, empereur : pleniere (*S. Laur.*, 5001, 3693-4) ; *menteur : autrier* (*P. de Semur*, 6816-7) ; la graphie *enchantierres : decevierres* se rencontre dans le *Jour du jugement* (489-90) ; *ersuer : cuer* (*S. Clem.*, p. 68) ; *l'emperere : fiere* (*S. Adr.*, 4330-1).

eure : oire.

Eure : oire, demeure : gloire (*S. Laur.*, 6490-1, 8-9) ; on trouve la graphie *exterioires, inferioires* dans le *S. Q.*, 21318-20.

1. *Oi* devant *r* avait déjà passé au son *oe* chez G. Chastellain ; *distraire* peut rimer avec *gloire* pour lui : mais on rencontre chez lui aussi des rimes comme *contraire : ignare* (VI, 235 et VIII, 284) ; faut-il admettre pour cette dernière le son en *e* ? J'inclinerais à croire que *ignare* a pu se prononcer *ignaire, ignere* comme *hylaire : desplaire* (*S. Q.*, 15457-8). La prononciation de *oi* en *oa* attestée par Dubois, Bèze, H. Estienne, au XVIe siècle (Thurot, I, 411, 413) est certainement hors de question ici.

(1) Aux vers 6085-8, des mots comme *contraire, braire* alternent à la rime avec *pannetiere : chaudiere*. De même, chez Jacques Milet, *sainctuaire, acquerre, affaire, guerre* forment un quatrain à rime croisée (6999-7002).

(2) Cf. *serruriers : ferrouers* (Mart. d'Auv., II, 4).

2. On remarquera que parmi les assimilations *air: oir, oir: er* nous n'avons pas eu à citer de textes sûrement originaires de Picardie. L'auteur du *Saint Quentin* n'entremêle jamais des mots comme *Lotaire, salutaire* (21466-8) avec des mots comme *repositoire, territoire* (21471-3); *faire* et *affaire* se distinguent chez lui de *mistere* et *monastere* (21798-801), comme ils se distinguent de *serre, terre, acquerre* chez Christine de Pisan (I, 264-5). Meigret, Ch. Fontaine, Sainte-Marthe et plus tard encore Marmontel établirent une distinction, au moins théorique, entre les deux sons (1).

3. L'assimilation *requiert: cueurt* qui avait suggéré à l'éditeur du *Saint Laurent* quelques doutes (introd., p. 9), doit être acceptée, ce semble, puisque nous avons à côté d'elle, *demeure: gloire* et *empereur* (qu'il n'est pas indispensable de corriger en *emperere*): *pleniere*. Il s'agit bien là d'un fait de phonétique particulier à l'auteur, mais non pas absolument exceptionnel; témoin les graphies et les rimes relevées dans d'autres manuscrits.

4. En résumé, si une labiale antérieure contribue à amener *ai* et *oi* à une prononciation *oa*, la présence d'*r* après la voyelle facilite au contraire l'assimilation de *air* et *oir* à *er*, et pour certains auteurs seulement, de *er* à *eur*.

er: ir, ere: ire.

Loer: ouyr (*P. de Semur*, 43-5), *soustenir: requerre* (*ib.*, 7610-3): *desire: frere* (*ib.*, 8314-5); *affaire: sire, contraire: sire* (*S. Laur.*, 1420-1, 2002-3), *desir: droiturier, acomplir: supplier* (*P. d'Arras*, 4749-50, 10756-7).

1. Nous aurions pu joindre à ce tableau les rimes: *deduire: ywoire* (*S. Remi*, f° 66°, 8109-11), *yvire: suffire* (Cretin, 128); mais elles sont conformes à tout ce que nous relevons dans les textes antérieurs: la forme *yvire* est plus fréquente que la forme *ivore* dans les textes qui sont cités au *Supplément* de Godefroy.

2. Nous ne voyons *er* non précédé d'un *i* rimer avec *ir* que dans les textes originaires de l'Est; parmi ces textes mêmes, il n'y a pas identité entre le parler de l'auteur de la *Passion de Semur* et celui de l'auteur du *Saint Laurent*; chez celui-ci, qui était lorrain, *ai* de *affaire* et *contraire* devait être une diphtongue où le son *i* restait nettement perceptible; mais pour lui un mot du type de *louer* peut rimer avec *vouloir*, il ne saurait rimer avec *ouir* (v. à la rubrique

(1) Cf. Bellanger, 242-3. Cependant il arrivait à Meigret d'écrire *èse* pour *aise* et d'assimiler *ai* à *e* ouvert.

oir : er, p. 36). Inversement l'auteur de la *Passion de Semur*, pour faire rimer *louer* et *ouir*, devait prononcer très fermé l'*e* des infinitifs de la première conjugaison ; mais ces infinitfs ne riment jamais chez lui avec des infinitifs en *oir*.

3. Quand un *i* précède, le cas est autre ; *ier* et *ir*, peuvent rimer ensemble dans la région picarde comme *iere* et *ire* (dont les exemples ont été donnés à la rubrique *iee : ie, ie : i*, p. 11) ; *iee* en effet dans cette région sonne non pas *iee* comme en francien, mais *ie* (*logie* pour *logiee*). Une foule de patois picards présentent encore aujourd'hui la même caractéristique (*infikyi* = enfichié, *tabyi* = tablier).

oir : or, oire : ore.

Assavoir : mors (S. Laur., 2173) ; *notore : encore : incorpore : ore : reclinatore* (Greban, 430-1, 1887-8, 2065-6, 12774-5, 14265-6) : *boire : encore* (*P. d'Arras*, 12813-4) ; *encore : memoire* (*Veng.*, f° 311, 258-9) ; *notoire : decore : gloire* (*S. Did.*, p. 167 et 332) ; *ores : memores* (*Contreblason*, dans G. Alexis, I, 298) ; *encore : croire, : notoire* (Coquill., II, 74, I, 131) ; *notoire : decore, gloire : decore* et *implore : auditoire : territoire : meritoire*, (*S. Did.*, p. 332, 344) ; *encoire : memoire, istoire : ore, incorpore : tempoire* (*S. Q.*, 6108-10 et 19264-5, 22624-6, 9368-70) ; *escriptoyre : encore, memoire : encore* (*S. Bern. de M.*, 353-4, 2796-7) ; le même auteur rime *memoyre* et *pouvre* (4117-8).

1. M. P. Meyer fait remarquer (*Rom.*, 1904, p. 8) que *glore* pour *gloire* est une forme du Nord. Nous constatons que Greban, et l'auteur du *S. Laurent* riment ici comme celui de la *Passion d'Arras*, comme G. Flameng, Coquillart et comme Mercadé. De la diphtongue *oi* le premier élément est-il encore prédominant comme au temps ou *esforz* pouvait rimer avec *poi* (paucum) (A. Tobler. 4ᵉ éd., 167) ou comme chez l'auteur de la *Passion de Semur* qui rime *angoisse : brosse, le cocz : foix* (3384-5, 6207-8) ?

2. A consulter les tables de rimes des *Arts de rhétorique*, on constate que pouvaient rimer en *ore* des mots comme : *memoire, tempore, glore, gregore, istore, notore, meritore, victore* (*R. A. S. R.*, traité II, p. 79, et traité de Baudet Herenc, *ib.*, p. 127). Pour certains mots seulement, par exemple *gloire, histoire*, la forme en *oire* est donnée à côté de la forme en *ore*. Il y a, à mon sens, une explication possible de ce phénomène, par l'influence de la prononciation du mot latin correspondant. On remarquera en effet que des mots comme *boire, espoire, croire* se trouvent plus rarement rimer

en *ore* [1], parce que le parallélisme de ces noms-là avec des mots latins n'existe pas. Les exemples que nous avons cités nous permettent d'ajouter à la liste des *Arts de rhétorique* les mots *reclinatore, auditoire, escriptoyre.*

3. *Memoyre : pouvre* du *Saint-Bernard* rime en *o* ouvert [2]; le *Saint Laurent* qui fait rime *assavoir : mors* use d'une assez large liberté pour toutes les voyelles placées devant *r* (*oir : er, ere : eure, eure : oir*).

or : eur, our.

Dehors : seignors (*Chron. rim. Fl.*, 281); *veni creator : seignieur* (*S. Bern. de M.*, 2866-7); *peurgent : forgent* (*P. de Semur*, 3376-7) [3]; *escus d'or : retour* (*S. Adr.*, 6002-3; *retour : doleur, ib.*, 6034-5).

eur ; our.

Jour : dolour, amour : douçour : valour, paour : je t'aour (Mach., 24, 38, 55, 59-60); *amour : humour : clamour* (C. Pisan, I, 261, III, 205-6); *amours : dolours, doulçours : jours* (Ch. d'Orl., I, 20, 1, cf. Fredet, dans Ch. d'Orl., II, 186, 193 et le roi de Sicile, *ib.*, 85, 87); *tours : plours : dolours* (G. Chastell., VI, 108, VIII, 294); *amours : clamours* (A. Chartier, 527, Ach. Caulier, *La cruelle f. en am., Rom.*, 1902, 329); *plours : atours, amours : dolours* (*La dame leale en am., Rom.*, 1901, 323, 326); *flours : amours* (*Les err. du jug. de la B. D. s. m., Rom.*, 1904, 199); *plours : amours : clamours* (*Le jug. de pov. am., Rom.*, 1905, 380, 399); *jours : doulours* (*Le loy. am. refusé, Rom.*, 1905, 578); *errour : entour, flour : jour*, etc. (Greban, 29208-9, 5873-4); *atour : createur, jour : seigneur, carrefour : empereur, honneur : amour* (*P. de Semur*, 477-8, 6931-2, 7071-2, 9211-2;) *amour : doulcour, autour : poour* (*Veng.*, f° 403, 7536-7, f° 442, 9108-9, f° 442, 10667-8); *amour : clamour, dolour : jour : vigour, tritour : dolour* (*P. d'Arras*, 697-8, 4951-2, 11948-9, 17498-9); *creatour : destour, labour : angellour, pastour : tour ; tritour : doulour : jour* (*S. Clem.*, p. 3, 8, 29, 82, 116); *retour : seignour, amour : honnour* (*S. Laur.*, 1623, 1075); *jour : labeur, douleurs : faulxbours, amours : fleurs, pastour : autour, entour : labeur* (*D. T. G.*, 257-9, 4287-8, 9485-7, 16540-2, 24954-5); *amours : flours* (G. Alexis, I,

(1) Les deux exemples divergents cités plus haut (*P. d'Arras* et Coquillart) riment avec *encoire*.

(2) Pour la présence de *v* dans povre, elle ne fait pas difficulté ; voir au chapitre x les rimes *r : vr*.

(3) *Peurgent* est une correction (proposée par M. A. Jeanroy, *Rev. des l. r.*, 1906, p. 225) pour *beurgent* de l'édition E. Roy.

189); *millours : cours* (*Loyer des f. am.*, dans G. Alexis, I, 375); *clamours : amours* (*Contreblason,* dans G. Alexis, I, 285); *Inde la Majour : jour* (Cretin, 216), *secours : douleurs* (*S. d'O.*, 5191-3); *empereur : sejour, : court* (*S. Adr.*, 3605-6, 4190-1); *plours : jours* (M. d'Auv., II, 28); *plours : ours, doulours : tours* à côté de *douleurs : langueurs* (Mo., *F. et D.*, 36 = 54°, 70° = 127°, 65 = 113°); *chanteploure : maloure* (*S. Q.*, 8160-2 ; ailleurs, 21826-9, *langueurs, sejours, heurs, jours* forment un quatrain à rime croisée) : *merci et aour* (j'adore) *: viguour, graci et aoure : sequeure, aour : amour* (*S. Cresp.*, 50, 128, 160); *jour : doleur, : paour, : majour, : deshonneur, jours : onneurs, paour* (monosyll.) *: seignieur* (*S. Bern. de M.*, 74-5, 988-9, 1525-6, 2966-7, 2003-4, 1941-2); dans les *Arts de Rhétorique,* Baudet Herenc (II, p. 154) et l'anonyme lorrain (IV, p. 209) donnent des listes de rimes où *eur* et *our* sont mêlés ; l'auteur du deuxième traité les mêle (p. 79 et 80), et plus loin les distingue l'un de l'autre (p. 93 et 95).

Ch. d'Orléans, qui rime *amours* et *dolours,* a cependant dans un de ses rondeaux (II, 128) fait succéder les rimes en *our* et en *eur* selon une alternance régulière, preuve que la distinction était perceptible (*amours* = *a*, *cueurs* = *b*); d'une façon analogue, Jehan Drouyn, dans un douzain du type *aabaabbbabba,* a fait rimer *plour* avec *amour,* en le distinguant de *maleur* : *amour, plour, maleur, tour, destour, horreur, douleur, foleur, tour, meilleur, cueur, four* (G. Alexis, I, 254). Ailleurs il fait rimer *plours* et *courous* (*ib.*, 253).

eur : ur. V. à **eu : u,** p. 17.

1. On a souvent noté et redit (cf. *R. A. S. R.*, p. XLIV) que l'assimilation *eur : our* était une particularité caractéristique des dialectes de l'Est. On voit par le tableau ci-dessus qu'elle est devenue un phénomène général au moins dès le XIVe siècle et persistant jusqu'au XVIe (Thurot, I, 459-60). *Eu* étant très fermé, la fusion avec *o* fermé des mots comme *dehors* et *creator* n'a rien de surprenant.

2. Cette proximité des deux sons explique que la lutte entre les formes toniques et les formes atones pour toute une série de verbes (cf. Brunot, I, 442-3, II, 352-4) ait duré si longtemps ; le cas est le même, que ce soit *r* ou que ce soient *v* ou *f* qui suivent *eu, ou.* Tandis que ceux-ci ont définitivement pris le son *ou* (*couvrir, ouvrer, prouver, trouver, souffrir*) (1), ceux-là se sont partagés, *courir, labou-*

(1) L'alternance a résisté dans les verbes *boire, mouvoir, recevoir, devoir* où le *v* ne couvre pas la voyelle aux formes du singulier de l'indicatif présent ; et ces formes

rer d'une part, *pleurer, fleurir* de l'autre. On remarquera que pour ces deux derniers les conditions, à l'initiale sont les mêmes ; n'ont-elles pu être une cause déterminante vers le son *eu*? Que *demeurer* ne soit pas resté *demourer,* on est tenté de l'expliquer par la présence de *demeure* ; ce cas, celui de *labour, labeur, fleur, pleur* demanderaient toute une étude. Cependant le verbe *mourir* a gardé son alternance, *meurs, meure, mourons*. Prétendre que *demeurer* a étendu le son *eur* à toutes les flexions par une sorte d'assimilation vocalique à la première syllabe est faire une conjecture, qui se recommande bien mal.

3. Il faut enfin ne pas perdre de vue que *eur* qui rime avec *our* au xv[e] siècle, rime presque aussi souvent avec *ur*. Voir à *eu : u,* p. 17.

solides commandent celles du subjonctif. Ainsi *meuve* a pu subsister, quand *preuve* succombait. V. la rubrique : *oi : oe : ou* devant *f* ou *v*, p. 16.

CHAPITRE VII

CONSONNES APRÈS VOYELLES NASALES ET ASSOURDISSEMENT DE VOYELLES NASALES DEVANT CONSONNES SUIVIES DE *E*.

Après an, en, in, on,

bl : pl.

V. à *b* : *p* devant *l*, chapitre IX, p. 48.

b : bl ou pl.

Flambe (1) : *ensemble* (*S. Laur.*, 8479-80) ; *oriflambe : exemple, : assemble, : ample* (*S. d'O.*, 6654-6, 15781-2, 18802-4) ; *jambes : ensemble* (M. d'Auv., II, 147) ; *S. Adr.*, cf. p. 48.

l : bl.

Branle : tremble (Villon, *T.*, CIII) ; *: semble* (*S. d'O.*, 1820-2).

bl : br.

Semble : chambre (*S. Bern. de M.*, 259-60).

g : gl.

Langue : estrangle (*S. Laur.*, 8428-9) ; *fange : sangle* (*S. d'O.*, 13680-1) ; *ungue* (ongle) *: longue* (Cretin, 247) (2).

cl : gl.

Oncle : ungle (*R. A. S. R.*, VII, p. 337).

br : dr ou tr, pr : dr ou tr.

Encombre : tondre (*C. Ball.*, 98) ; *chambre : attendre, encontre : encombre, respondre : nombre, rencontre : nombre, fondre : monstre* (*S. d'O.*, 1744-6, 5056-8 et 7833-5, 6103-5, 10944-6, 10947-9) ; *rendre : tempre, nombre : encontre* (M. d'Auv., II, 58, 60) ; *respondre : nombre, : encombre* (*S. Adr.*, 8865-6, 8929-30).

(1) *Flambe* peut rimer aussi avec *dame* (*S. Remi*, f° 35, 4257-8), comme *coustume* rime avec *tumbe* chez Molinet (*F. et D.*, 92 = 180).

(2) Pour *angles : loenges* (*P. d'Arras*, 13312-3), il y a toutes raisons de croire que l'*l* de *angles* n'était plus alors qu'une graphie archaïsante.

cr : dr.

Survaincre : faindre (*S. Clem.*, p. 172).

dr : bl.

Alexandre : dessemble (*S. d'O.*, 15324-6).

gl : bl.

Tremble : estrangle : semble (Mo., *F. et D.*, 84 = 161°) (1).

fl : pl.

Enfle : temple (Villon, *T.*, LXIII).

d : br ou bl.

Grande : tremble (*P. de Semur*, 7334-5) ; *grandes : membres* (*3 Doms*, 3157-8).

Pour *d : dr, t : dr.* v. à la rubrique : *r* à la finale après consonne, chapitre x, p. 53 et s.

t : s ou d : s.

Cinquante : puissance, commande : pesance (*P. de Semur*, 4949-50, 8095-6) ; *poissance : commande, viande : habondance* (*S. Clem.*, p. 79, 159) ; *princes : saintes* (*S. d'O.*, 14073-5) ; *mande : pance* (Mo., *F. et D.*, 111 = 226°) ; *excellante : allegrance* (*3 Doms*, 9414-6).

dr : s.

Delivrance : prandre (*P. de Semur*, 8844-6) ; *cendres : nuysance* (*S. d'O.*, 2304-6).

gr : s.

Proveance : Langres (*S. Didier*, p. 326).

p : t ou d.

Estampes : excellantes, : landes (*S. d'O.*, 16853-5, 17125-7).

1. Dans le parler picard les groupes *mbl, mbr, ndr, ngl* du français sonnent seulement *nr, nl,* et l'on s'explique que les *Faictz et Dictz* et le *Saint Quentin* puissent prétendre avoir réalisé une rime exacte dans les exemples que nous avons cités d'eux. Mais les rimes tirées de Villon, de Cretin, de Martial d'Auvergne et d'autres auteurs témoignent avec assez d'évidence que la voyelle nasale était suivie d'une résonance de *m* ou de *n* assez forte pour que les groupes de deux consonnes qui viennent après — à condition que la seconde de

(1) *Estrangle* peut être la graphie commune substituée à la forme picarde qu'on trouve par exemple dans le *S. Q.*, 12508-9 : *a tous lés : estranlés,* 6540-1, *trambler : estranler.*

ces consonnes fût une liquide — pussent présenter indifféremment *b, p, f, c, g, d, t*.

2. Les auteurs qui prennent la liberté d'établir après une voyelle nasale, une équivalence entre une consonne simple (en particulier *d* ou *t*) et soit une autre consonne simple d'un autre ordre, soit un groupe de consonnes dont la seconde est une liquide, sont moins nombreux. En dehors d'un exemple pris aux *Faitcz et Dictz,* tous ceux que j'ai rencontrés proviennent des auteurs de la *Passion de Semur,* du *Saint Clement,* du *Siege d'Orleans* et des *Trois Doms* (1).

VOYELLE NASALE DEVANT CONSONNE SUIVIE DE *E*.

Simple : disciple (Greban, 19641-2, 29518-9 ; *P. de Semur,* 5500-1 ; *S. Clem.*, p. 35, 77) ; *pueple : emple, puisse : prince, malade : demande* (*S. Clem.*, p. 112, 115). — Les exemples de rimes telles que *entreprinse : devise* (*S. Didier,* p. 5, 114-6) sont nombreux.

1. Nous avons vu par le tableau précédent avec quelle facilité les auteurs du xv[e] siècle établissaient une sorte d'équivalence à la rime entre plusieurs consonnes différentes, pourvu qu'elles fussent précédées d'un son nasal. Nous rencontrons ici le phénomène inverse ; la voyelle nasale se dénasalise pour rimer avec la voyelle simple libre placée devant les mêmes consonnes. Il faut distinguer entre les exemples.

2. La rime *simple : disciple* est attestée par trois auteurs différents, elle est irrécusable. Mais si l'on se reporte au tableau des voyelles nasales rimant ensemble malgré des différences entre les consonnes qui suivent, on constatera que tous les exemples sans presque aucune exception présentent *a* ou *o* nasal. Sans doute les mots en *i* nasal primitif sont moins nombreux que les autres dans notre langue, mais on est surpris de ne rencontrer en ce tableau que *survaincre : faindre* qui appartient au *Saint Clement,* texte dont la phonétique est si particulière (2). D'autre part nous ne rencontrons pas de rime *samble : sable*. Il semble donc que *in,* au moins devant le groupe *pl* n'ait pas eu au xv[e] siècle une prononciation exactement symétrique à la prononciation de *an* ou de *on* dans la même position.

(1) Je n'ai pas fait entrer dans le tableau précédent la rime : *simple : guimple* (guimpe) (Greban, 14050-1) qui est tout à fait régulière. *Guimpe* existe au xvi[e] siècle (cf. Thurot, II, 266).

(2) C'est pourquoi nous n'osons rien conclure des rimes *pueple : emple, malade : demande* ; et *ain* n'est pas *in*.

3. L'hypothèse que je viens de faire est corroborée par le fait de la prononciation de *prinse* et *prise*. Marot (cf. Brunot, II, 26) fait rimer ce participe tantôt avec *princes,* plus souvent avec *mise* ou des mots semblables. La concurrence des deux formes est antérieure à lui, comme on le voit par les rimes de G. Flameng et de Villon (1).

(1) Martial d'Auvergne fait rimer *chemin* et *sanduich* (II, 162). V. à *n* final, chap. xv.

CHAPITRE VIII

CONSONNES MÉDIALES AUTRES QUE *L* ET *R*.

c.

Secte (écrit aussi *septe*) *: aitte* (haitte), *: teste, : amoneste, : feste* (*3 Doms,* 1982-3 et 6579-80, 2966-7, 5630-1, 6679-83) ; *escarlate : acte* (M. d'Auv., II, 71) ; *faicte : affecte, suspecte : trompette* (Cretin, 113 ; ms. 2818, f° 95, *Rev. lg. rom.*, 1905, 330).

g.

Dragme : blasme (Coquill., 1, 56), *: dame* (Cretin, 149), *: infame* (G. Alexis, I, 209).

p.

Egipte : habite (Mach., 129), *: hermitte, : opposite* (Froiss., II, 265 et 210, d'ap. Blume 80), *: giste* (Cretin, ms. 2818, f° 9°, *Rev. lg. rom.*, 1905, 175) ; *accepte : faicte* (*Le jug. du pov.*, 1006-8).

s et x.

Dame : blasme (*Le songe vert,* 322, 1232, 1502)(1) ; *sillogisme : imprime* (Greban, 5331-2) ; *sixte : recite* (*S. Laur.*, 21-2) ; *poste : trotte* (*3 Doms,* 1417-8) ; *juristes : mistes, tiltre : registre, juste : Cullebute, replicques : morisques, mignotte : poste* (Coquill., I, 31, II, 33, 106, 172, 224) ; *flustes : justes, J. Baptiste : petite, Calixte : conduite* (M. d'Auv., II, 25, 121, 165) ; *silogismes : regimes, juste : Auguste : eslutte : circonvolutte* (*Contreblason,* dans G. Alexis, I, 292, 324) ; *poëtes : molestes* (Meschinot, dans G. Chastell., VII, 478) ; *manifeste : prophete, esclitre : ministre, minutes : justes, pour-jutte : auguste* (Mo., *F. et D.*, 76° = 143, 80 = 152, 102° = 205, 113° = 232°) ; *sophisme : assouffisme, frelucque : embusque, lettre : terrestre, Esclitre : ministre* (*S. Q.*, 3733-4, 6096-8, 11514-6,

(1) M. L. Constans fait remarquer, *Rom.*, 1904, p. 496, que l'amuissement de *s* devant *m* remonte plus haut que le XIVe siècle.

18100-1); *monstre: encontre* (*P. d'Arras*, 20830-1)(1).

1. Il n'y a aucun doute sur le caractère muet du *c* devant *t*; ces mots ont subi le sort des mots de la langue populaire. Mais au XVIe siècle, Bèze témoigne (Thurot, II, 332) que *c* se prononce dans *acte* comme dans *affection*, ne se prononce pas dans *traicté* ou dans *dicton*. H. Estienne signale la prononciation de *affettion* chez les courtisans (*ib.*, 334). Mais dès la fin du XVIe siècle la plupart des mots portés à notre tableau faisaient sonner le *c*.

2. « L'usage a gaigné que pour la rime on puisse oster le *g* de *dragme* et le prononcer comme *drame* », dit Rob. Estienne (Thurot, II, 345). Il faut attendre Richelet pour voir attester que la prononciation du *g* est sensible à l'oreille.

3. La rime *Egypte: incite* est encore mentionnée par Tabourot (Thurot, II, 362), et H. Estienne signale comme vicieuse la prononciation, encore usitée de son temps, de *accetter* pour *accepter*.

4. *S* est aussi muette devant consonne; tous nos exemples présentent cette *s* devant *m*, *t*, *tr*. On verra dans Thurot (II, 320 et s.) à quelle date *s* se fait de nouveau entendre pour chacun des mots où elle est placée devant ces consonnes ou devant d'autres (*b*, *c*, *d*, *f*, *l*, *n*, *p*); c'est pour la plupart au cours du XVIIe siècle, quelquefois dès la fin du XVIe; Saint-Liens, par exemple, signale que *s* se prononce dans *poste*, *registre* (*ib.*, p. 325, 329); La Noue prononce l'*s* de *sophisme*, encore muette pour Dubois (*ib.*, 326).

(1) Cretin et les autres font rimer *texte: modeste: reste*, *assiste: sixte: sexte* (2 et 35-6, 221 et 259).

CHAPITRE IX

L APRÈS OU DEVANT CONSONNE

b : p devant **l.**

Ensamble : example, propre : obprobre (Froiss., I, 113, v. 913, II, 24, v. 812, d'ap. Blume, 81) ; *couple : doubles* (*P. de Semur*, 2796-7, *Loyer des f. am.*, dans G. Alexis, I, 367-8) ; *Constantinoble : noble* (M. d'Auv., II, 158) ; *exemple : semble* ou *assemble, ample : tramble* (*S. d'O.*, 986-8, 5743-5, 15777-8) ; *Constantinoble : noble : sinople* (Mo., *F. et D.*, 83° = 159°) ; *amble* (allure) *: example* (*S. Q.*, 12259-61) ; *meuble : peuple, Constantinoble : noble* (*S. Adr.*, 3202-3, 8349-50).

Après la voyelle rime, la consonne qui précède *l* est indifférente :

bl : cl.

Incurable : miracle (M. d'Auv., II, 194).

cl : fl.

Escarboucle : souffle (*P. d'Arras*, 11962-3).

gl : pl.

Aveugle : peuple (*P. de Semur*, 2450-1).

p : pl.

Disciples : Philipes (*S. Clem.*, p. 147).

k : cl.

Triacles : theriaque (*J. du jug.*, 530) (1).

b : bl.

Jambe : ensemble, Constantinoble : aube (*S. Adr.*, 6715-6, 9347-8).

l : pl ou bl.

Peuple : seule, bible : evangille (Villon. *T.*, CLXII, LXXXV) ;

(1) Cf. dans Guillaume de Dôle (XIIIe siècle) *onques : oncles* ou *: escarboucles* (éd. Servois, p. XLI).

notable : Galle (*S. Clem.*, p. 28); *impossible : facille* (*S. d'O.*, 10268-70); *labilles : nuysibles, habille* (peritus)*: terrible* (*3 Doms*, 4879-81, 6674-6); *louable : legale* (*S. Didier*, p. 34).

b devant l.

Chez un même auteur on trouve la forme *deaule* et la forme *diable* : *deaules : Gaules,* ou *: maules,* ou *: espaules* (*S. Q.*, 5585-6, 12892-4, 15083-4), mais *diables : connestables, diable : condampnable* (*ib.*, 948-9, 18145-7).

1. Les rimes de *bl* avec *pl,* de *gl* avec *cl* n'étonnent pas ; les prononciations de ces groupes sont très voisines l'une de l'autre. Les exemples que nous avons recueillis présentent cette équivalence soit après voyelle nasale, soit après *o* ou *ou*.

2. L'apocope de *l* après *p* est très rarement attestée ; c'est une particularité propre à l'auteur du *Saint Clement*. Les formes *tempe* et *guimpe* pour *temple* et *guimple* ne sont attestées qu'au XVI[e] siècle (cf. Thurot, II, 266), et dans ces deux mots *pl* est précédé d'une voyelle nasale. Les exemples de *b* prononcé pour *bl,* de *f* prononcé pour *fl,* lorsqu'aucune voyelle nasale ne précède, ne se trouvent fréquemment qu'à partir du XVII[e] siècle. Les groupes *tl, dl,* et *vl* n'existent pas en français d'une façon stable. Il faut ici rapprocher les cas d'apocope de *r* après consonne, plus tôt réalisée après *t, d, v* qu'après *b* ou *p* (V. chap. X, p. 53-5). Il y a donc un parallélisme partiel, sinon symétrie complète, entre le sort de *l* et celui de *r* dans ces diverses positions.

3. Le cas de *triacles : theriaque* ne permet pas de conclure à une apocope de *l* après gutturale. La prononciation *theriacle* a été fréquente.

4. Il résulte de ce qui précède que *l* après consonne devait garder assez de sonorité jusqu'à l'emporter sur la consonne précédente ; les rimes *bl : cl, cl : fl, gl : pl,* encore qu'assez rares, ne sauraient s'expliquer autrement.

5. En particulier les labiales *b* et *p* placées devant *l* perdent toute leur consistance. Le cas de la vocalisation de *b* dans *deable* > *deaule* est particulier, dit-on, aux parlers de l'Est, où *table* du français devient *tale.* On est surpris de constater le même phénomène chez Villon, G. Flameng, les auteurs du *Siege d'Orleans* et des *3 Doms* que l'on relève chez celui de *Saint Clement*. Le plus souvent *b* et *p* paraissent s'amuïr simplement ; ce phénomène se présente chez des auteurs originaires de provinces différentes.

L devant consonne. Nous avons rangé à la rubrique : *a* devant *m*, des exemples où *l* disparaissant comme consonne n'a pas changé en *au* la voyelle *a* ; *royalme* rime avec *dame*. On trouvera dans Thurot (II, 264-5) des exemples où *l* est syncopée devant diverses consonnes au XVI[e] siècle.

Le lexique français ne contient pour ainsi dire pas de mots où *l* se trouve devant *v* + *e* ; mais le traitement est le même : *salve : emblave* (*R. A. S. R.*, II, 84).

La forme du mot *marechal* est, au singulier, *marechau* chez l'auteur du *Saint Adrien* : *mareschal : deffault* (8694-5).

CHAPITRE X

R DEVANT OU APRÈS CONSONNE ; *R* ENTRE VOYELLES

Devant consonne.

Armes: dames ou *ames, bonnes: bornes* (Mach., 105, 108); *armes: lames, termes: palmes, barge: rivage* et *parles: masles* (C. Pisan, I, 242, III, 6), *ourme: omme, larme: esclame* (1) (Froiss., I, 141, d'ap. Blume, 81; II, 285): *espergne: preigne* (Ch. d'Orl., II, 185); *sales: perles* (*Les err. du jug. de l'am. banny*, 49-51, *R.*, 1905, p. 413); *charge: volaige, femme: wacarme, forme: homme, malade: garde* (*Les err. du jug. de la B. D. s. m.*, *R.*, 1904, p. 183, 189, 195-6); *dames: armes* (*Dame leale en am.*, 590-2); *salles: parles* (perles), *date: varte: escarlate: ouvarte, mallade: regarde, descharge: langage* (*Le jug. du pov.*, 81-3, 1241-3, 210-2, 997-9); *arbre: Calabre, sourdre: foudre* (G. Chastell., VII, 179, VIII, 335); *fourches: galouches, ordonne: corne, beurgent* (2)*: forgent, faicte: perte, Jaque: Marque* (*P. de Semur*, 2237-8, 3252-3, 3376-7, 5005-7, 6167-8); *passe: farse, Herode: corde, charge: abrege, armes: heaulmes* (lire *healmes*), *faicte: perte, femme: ferme* (*P. d'Arras*, 12837-8, 13782-3, 15700-1 et 20026-7, 18215-6, 22262-3, 22829-30); *terme: baptesme, courage: Vierge, Gorze: oppose, remede: perde, faulte: porte, fosse: efforce* (*S. Clem.*, p. 26 et 39, 34, 73, 82, 156, 185); *adresse: noblesse:* (2e partie du sixain) *verse: converse, couraige: encharge, ambassade: tarde, cache: marche, femme: alarme* (*3 Doms*, 1318-22, 1826-7, 2710-2, 2099-100, 5600-1); *langaige: charge, Fouquamberge: saige, place: enreverse, arme: diffame, Ecosse: force, fortes: crotes, garde: estrade, Charles: intervalles, Auvergne: Limagne, aprochent: marchent* (3) (*S. d'O.*, 2047-9, 2095-6, 2591-3, 3595-7, 8333-5, 10827-9, 10892-4,

(1) Il faut sans doute lire *esclaime*; cf. *clame: afferme* (*S. d'O.*, 15220-2).
(2) Lire *peurgent*.
(3) Corriger en *hochent*?

13103-5, 17401-4, 20159-61); *trotte: reporte* (*S. Remi,* f° 92, 11212-3); *masles: Charles, merle: mesle* (Villon, *T.*, XXII, LXXIV); *parle: decretalle* (G. Alexis, I, 106); *vidame: arme: royaulme: palme, proterve: vefve: espreuve* (*Contreblason,* dans G. Alexis, I, 322-3, 324-5); *bonnes: bornes* (Meschinot, p. 60; mais rare chez lui); *secousse: bource, ame: carme, Antioche: destorche, sote: torte* (Coquill., I, 160, II, 14, 220, 252); *arche: tache, personnaige: charge, porte: note* (M. d'Auv., II, 6), *bourse: escousse, termes: femmes, cerne: Guienne, cappe: escharpe* (*ib.*, 8, 19, 50, 72); *espargne: baigne* (Cretin, 55); *Auvergne: Espaigne, engarde: brigade, arbre: Callabre: marbre* (Mo., *F. et D.*, 27° = 38°, 74° = 137°, 76° = 140°); *armes: guisarmes* et (au quatrain suivant)(1) *femmes: infames, formes: mormes* et (au quatrain suivant) *homes: assommes* (*S. Q.*, 11046-51, 11154-9, ex. similaire, 1671-7); dans le même quatrain: *barbaquennes: cavernes, chartre: quatre, pouldre: fourdre* (*ib.*, 6502-3, 10552-4, 21262-3); *large: ouvrage, saturne: fortune* (*S. Bern. de M.*, 3248-9, 3468-9); *ferme: dame, encharge: arrestage* (*S. Cresp.*, 103, 158); *perse: maistresse, loge: gorge* (Oliv. Basselin, dans Crapelet, II, 154, 155); *ydolatres: chartres, vostre: remordre, torne: personne, eschape: escharpe, charge: rivaige, preste: apperte* (*S. Adr.*, 283-4, 3525-6, 6728-9, 6738-9, 9027-8, 9081-2); *bigame: palme: larme, sane: ane: Marne* (*R. A. S. R.*, II, p. 86); *fourdre: sourdre: absouldre: pouldre, palme: entame: larme: dragme, carpe: happe, cerf: nef* (Baudet Herenc, *R. A. S. R.*, p. 129, 136, 140, 146); *cercle: sercle: siecle, deluge: purge, orme: Cosme: Jherome, equipe: extirpe* (*R. A. S. R.*, VII, p. 331, 349, 360, 377)(2).

1. Dans la plupart des exemples de « *r* médiale syncopée » énumérés par Thurot (II, 278-80), il se présente une autre *r* dans le même mot; on ne peut retenir de sa liste que les formes concurrentes: *carpendu* et *capendu, tourpie* et *toupie,* mots dont l'origine d'ailleurs est incertaine. Il n'y a à conclure de tous ces témoignages que la généralité et la persistance jusqu'au XVIIIe siècle de la prononciation *abre* et *mecredi* dans le français commun; on la rencontre encore au XXe siècle en beaucoup de régions où ces mots ont fait cause commune avec *héberger*, « le seul où la syncope ait subsisté » dans le français normal.

(1) La disposition des rimes dans tout le passage est *abab, bcbc, cdcd,* etc.

(2) On pourrait voir d'autres exemples dans le glossaire du *Nouveau recueil de Farces,* publié par MM. E. Picot et K. Nyrop, p. 235, dans Andresen, *Ueber den Einfluss von Metrum, Assonanz und Reim* (Bonn, 1874, in-8, p. 17), dans *Zeitsch. für rom. Philol.*, II, 545, dans Guillaume de Dôle, éd. Servois, p. XLI.

2. M. Brunot (I, 412) a eu l'occasion de signaler brièvement l'amuïssement de *r* final au xv[e] siècle et à ce propos il a noté la rime *sujorne : Rosne* dans une chanson du xv[e] siècle. D'une façon générale, un exemple tiré d'une chanson est une base précaire pour établir une équivalence de rime ; mais il s'en trouve d'autres chez les rimeurs les plus adroits du même temps, comme on peut s'en rendre compte par le tableau qui précède. Il s'en trouve encore de nombreux au xvi[e] siècle, et M. Brunot a relevé des exemples de chute de *r* métatonique devant consonne suivie de *e*, que cette consonne soit *b, ch, g, d, l, m* ou *s* (II, 273). Peut-être se trouve-t-il des exemples de cette syncope devant d'autres consonnes.

3. On peut affirmer que du temps d'Alain Chartier jusqu'à celui de Cretin (puisque nos lectures ne vont pas plus loin chronologiquement), la syncope de *r* se trouve non seulement devant les consonnes ci-dessus énumérées, mais devant toutes les autres, *p, f, v, t, n, ñ, k* ou *q*, à plus forte raison devant les groupes de consonnes.

4. Mais ce phénomène de syncope a commencé avant le temps d'Alain Chartier ; il y a peu d'auteurs du xiv[e] siècle chez qui on ne puisse le trouver. On remarquera que les exemples que nous avons rapportés de Machaut, de Christine de Pisan et de Froissart présentent tous *r* devant *m* ou *n*. La syncope se serait d'abord produite devant les nasales, puis se serait étendue à tous les autres cas?

5. Ainsi c'est deux siècles après la vocalisation de *l* devant consonne que se serait produite la chute de *r* médial devant consonne suivie de *e*. La transformation qui s'explique aisément pour *l* vélaire s'explique aussi pour *r* linguale. Que l'on songe à ce qu'est devenue la prononciation de l'*r* en anglais en pareille position. La disparition de l'articulation de la consonne devait être compensée en moyen français aussi par une sorte d'élargissement et d'allongement de la voyelle.

En français moderne, à mesure que la prononciation de l'*r* évoluait (elle est devenue aujourd'hui une *r* tout à fait gutturale), l'effort physiologique nécessaire pour maintenir distinct le son de cette consonne devant une autre consonne diminuait et l'équivalence de la voyelle suivie de *r* avec la voyelle simple, si commune pendant plusieurs siècles, ne devenait plus possible.

Cette évolution de l'articulation n'a pas eu les mêmes conséquences pour *r* placée après consonne. V. (ci-dessous).

R après consonne : d : dr, t : tr et st : str.

Arbalestre : fenestre, temptent : entrent (Ch. d'Orl., II, 95, 181,

mais rare); *lectre : faite* (*Vie de S. Sauv. l'erm.*, *Rom.*, 1904, 177); *tende : rendre*, *celeste : terrestre*, *destre : celestre* (G. Chastell,, VI, 61, 140, VII, 446); *epistre : Euvangelistre*, *estre : celestre* (*Jour du jug.*, 97-8, 813-4); *prestre : feste*, *dictes : ministres* (*P. de Semur*, 5904-5, 6370-1); *esclande*(¹)*: demande, : grande* (Greban, 13108-9 et 13672-3, 20709-10 et 23719-20); *euvangeliste : menistre* (*P. d'Arras*, 16450-1); *ordres : te remordes* (*S. Clem.*, p. 23); *maistre : apreste, : teste* (*S. Laur.*, 4333-4, 7828-9); *Chartres : certes, lectres : secretes, : faictes, faulte : autre, atandre : rendent* (*S. d'O.*, 1057-9, 9872-4 et 11287-9, 16698-700, 19298-300); *rencontre : surmonte* (*3 Doms*, 1577-8); *terrestres : tempestes* (Meschinot, 129); *martres : cartes* (Coquill., I, 153-4); *ordre : acorde* (G. Alexis, I 95; *Contreblason*, dans G. Alexis, I, 294); *escarlate : quatre* (M. d'Auv., II, 170); *terrestres : restes* (Cretin, 215, 254); *perdre : garde* (*S. d'O.*, 19938-40); *estre : celeste, : secrete, : moleste, faulte : autre* (*S. Adr.*, 9479-80, 1963-4, 3479-80, 3716-7); *connoistre : celestre, estre : celestre, estre : requeste* (*S. Cresp.*, 46, 57, 175); *faulte : aultre, encontre : compte, mectre : remecte, prebstre : reste, prende : descendre, chapitre : dicte, legende : comprendre* (*S. Bern. de M.*, 86-7, 1022-3, 1188-9, 1274-5, 2510-1, 2590-1, 4200-1).

b : br.

Barbe : arbe (Froiss., I, 267, d'ap. Blume, 81).

v : vr.

Espreuve : œuvre : reuvre (C. Pisan, III, 207); *oevre : prueve* (Froiss., I, 70, d'ap. Blume, 81); *vivre : livre : contemplative* (G. Chastell., VIII, 271)(²); *euvre : preuve* (*Le jug. du pov.*, 770-2); *œuvre : treuve* (Greban, 10052-3; *S. Clem.*, p. 162; *S. d'O.*, 8121-3; *3 Doms*, 6571-2); *convive : delivre* (*S. Bern. de M.*, 3935-6); *delivre : estrive* (*S. Cresp.*, 2); *vive : delivre, : vivre* (*S. Adr.*, 7529-30, 7681-2).

1. Thurot (II, 280 et s.) et M. Brunot (II, 273) ont fait remarquer que la tendance à l'apocope « qui se remarque encore aujourd'hui dans le parler populaire, existe déjà au xviᵉ siècle ; elle est même probablement antérieure ». Le tableau qui précède montre en effet combien ce phénomène est ancien.

2. Cette apocope de *r* ne se produit pas après toutes les consonnes. Elle se produit surtout après les dentales ; la majorité des exemples cités soit dans Thurot, soit ci-dessus rentre dans cette catégorie.

(1) Dans le *S. Q.*, *esclandre* rime toujours avec un mot comme *espandre* (1052-4).
(2) *Vr* dans la première partie de la strophe, *v* dans la seconde.

Cette apocope de *r* après dentale est d'autant plus facilitée, les exemples de Thurot le prouvent, que : 1° le mot suivant commence par une consonne ; 2° il y a un *r* ou un *l* antérieur dans le mot ; 3° il y a une voyelle nasale avant le groupe : dentale + *r*. C'est moyennant une ou plusieurs de ces trois conditions que le phénomène semble s'être d'abord produit. Chez Charles d'Orléans, il se rencontre rarement ; un des deux exemples peut être rejeté (*arbalestre* a été une prononciation réelle), l'autre présente l'apocope après nasale. Les rimes où l'un des éléments est le mot *celestre* peuvent ne pas servir ici, l'analogie du mot *terrestre* ayant pu faire passer à *celestre* le son d'*r* final. Mais il n'est pas niable que l'apocope, en dehors des trois conditions énoncées, ait été réelle déjà chez l'auteur de la *Vie de Saint Sauveur l'ermite,* et chez beaucoup d'autres par la suite, de G. Chastellain à Cretin. Parmi les témoignages de Thurot, on ne peut citer que *fenête,* qui représente une apocope libre, mais le témoignage est du XVIII[e] siècle (Villecomte). Les exemples que M. Brunot donne du *Journal du Bourgeois de Paris* ou de Marguerite de Navarre sont précédés de nasale ou de *r* (II, 273).

3. L'apocope de *r* après *b,* s'explique facilement dans *marbe, pampe, pourpe,* cités par Thurot, par la présence, dans le mot, de la voyelle nasale ou de *r* antérieure. L'exemple que nous avons cité de Froissart est dans le même cas. Tous ces faits vont de pair avec ceux que nous avons l'occasion de relever à la rubrique *b : bl* (V. p. 42 et 49). Mais la différence dans le nombre des exemples d'apocope après une labiale ou après une dentale est frappante. Dans la langue parlée du XIX[e] siècle on prononce *peupe* et *câpe* (câpres) (1) comme on prononce *quate, chapite, orde.* Mais nous avons l'*r* grasseyée. Avec l'*r* roulée, l'apocope après dentale est commandée plus impérieusement par la loi du moindre effort que l'apocope après labiale.

4. L'apocope de *r* après *v* est la plus ancienne de toutes ; elle se rencontre non seulement chez Christine de Pisan et chez Froissart mais chez Guillaume de Dôle (2), à plus forte raison chez beaucoup d'auteurs postérieurs. *Vivre* sonne *vive* au XVI[e] et au XVII[e] siècle (cf. les témoignages dans Thurot, II, 283), et jusqu'à nos jours (3).

(1) Déjà cité ainsi par Ménage et Richelet dans Thurot, II, 282-3.

(2) *Œvre : prœve, coffre : orfe* ; mais le même auteur ne présente *j : gr* qu'après une voyelle nasale : *angre : change* (éd. Servois, p. XLI).

(3) H. de Régnier fait rimer *glaive* et *lèvre ;* ne saurait prétendre qu'il y a là assonance et non pas rime.

La difficulté de faire entendre *r* après *v* ou *f* est à peu près la même, que l'*r* soit grasseyée ou roulée.

5. *D, t, p, b, v, f* ne sont pas les seules consonnes après lesquelles *r* s'assourdisse. Hindret est témoin qu'à la fin du XVII[e] siècle la prononciation *vinaigue, suque* est aussi fréquente que celle de *cofe*, au moins dans la petite bourgeoisie de Paris. Mais rien ne nous permet d'affirmer que l'apocope de *r* après gutturale se soit produite au XVI[e] siècle, encore moins au XV[e], avec quelque fréquence (1).

6. D'une façon générale, y a-t-il eu apocope intégrale ? Les faits que nous allons passer en revue ci-dessous en font douter. Il est plus vraisemblable d'admettre qu'après les spirantes labiales, les occlusives labiales, mais surtout dentales, la vibrante était perçue plus faiblement que dans d'autres positions, mais ne perdait pas son caractère de vibrante.

Après la voyelle rime, la consonne qui précède ou qui suit r *s'assourdit :*

a) avant **r — pr : tr.**

Vespre : maistre (*S. Laur.*, 8583-4) ; *lepre : mettre* (M. d'Auv., II, 194).

br : dr.

Respondre : nombre, : encombre (*S. Adr.*, 8865-6, 8929-30 ; après voyelle nasale).

vr : tr.

Povres : autres (M. d'Auv., II, 169).

fr : gr.

Coffre : togre (M. d'Auv., II, 77).

cr : tr.

Obsecres : Chartres (*S. d'O.*, 6506-8) (2).

cr : dr.

Pouacres : ladres (M. d'Auv., II, 192).

tr : r.

Lettres : necessaires (Coquill., II, 256).

(1) On trouve bien dans le *Saint Bernard de Menthon* la rime *archidiaque : Jaque* (1140-1) ; mais l'auteur de cette rime prend plus de liberté qu'aucun de ses contemporains, dans le traitement des gutturales à la rime (V. chap. XIII), p. 71-2.

(2) Si on lit *obseques*, on a une rime analogue à celle-ci, de Martial d'Auvergne *carrague : Havre* (II, 163).

vr : r.

Sire : suivre (*S. Clem.*, p. 66) ; *recouvre* (lire *recoeuvre*) *: demeure* (*S. d'O.*, 11756-8) ; *conduyre : suyvre* (*3 Doms*, 10397-9) ; *suivre : Empire* (M. d'Auv., II, 18) ; *vivre : fuyre* (Jehan Drouyn, dans G. Alexis, I, 252) ; *chiere : fievre, maniere : fievre, delivre : Sire, memoire : pouvre* (lire *povre*) (*S. Bern. de M.*, 690-1, 958-9, 4082-3, 4117-8) ; *euvre : eure, : demeure* (*S. Adr.*, 7989-90, 9543-4) (1).

b) après **r — rb : rd.**

Herbe : merde (*P. de Semur*, 2251-2).

rg : rt.

Verges : appertes (*P. de Semur*, 1940-1).

rm : rt.

Termes : pertes (*S. d'O.*, 17890-2).

rm : rn.

Cavernes : jusarmes (*S. d'O.*, 19835-7).

c) cas mixtes **— fr : rc.**

Coffre : force (*3 Doms*, 3321-2) (2).

vr : rg.

Verge : pierre : fievre (*P. de Semur*, 1340-2).

1. Les exemples où *r* placée après consonne à la finale d'un mot semble être restée assez vibrante pour obscurçir l'articulation de cette consonne sont tirés de l'auteur du *Saint Laurent*, de celui du *Saint Adrien*, de celui du *Siege d'Orleans*, et de Martial d'Auvergne.

L'exemple de *tr : r* est extrêmement rare, et il est à peu près impossible d'en rien conclure. Au contraire l'assimilation *vr* : *r* est incontestable. Cette sorte de vocalisation de *v* devant *r* se rencontre chez six auteurs appartenant à la région du Centre et de l'Est. Nous avons vu par ailleurs que l'auteur du *Saint Bernard de Menthon* se rapprochait par plusieurs points des auteurs originaires de Picardie. On peut admettre que c'est après avoir séjourné dans d'autres provinces qu'il a pratiqué ces sortes de rimes inconnues aux Picards (3).

(1) L'auteur du *S. Adrien* fait même rimer *martire* avec *chetive* (8011-2).

(2) Il faut sans doute prononcer ici *corfe*, comme dans l'exemple de Guillaume de Dôle : *coffre : orfe* (éd. Servois, p. XLI).

(3) Dans la conjugaison, les formes du futur de certains verbes (cf. Brunot, II, 361-3) sont à considérer ; elles éclairent un peu cette question de *vr* et *r*. *Recevrai, devrai* sont des formes aussi solides que *recouvrai, ouvrai* des verbes *recouvrer, ouvrer*. *Meuverai* et

2. Que *r* médial devant consonne suivie de *e*, loin de s'assourdir, ait été l'élément prépondérant de ce groupe de deux consonnes, c'est une particularité qu'on ne relève que chez les auteurs du *Siege d'Orleans* et de la *Passion de Semur*. Nous allons voir à propos de *r* intervocalique que la prononciation de *r* chez l'auteur du *Siege d'Orleans* n'était pas celle de l'*r* du français normal.

r intervocalique : z.

Je n'ai d'exemples que du *Siege d'Orleans* : *enclorre : chose, : repouse, seure : doubteuse, aleuze* (allure) : *creuse* (*S. d'O.*, 1217-9 et 5179-81, 12488-90, 12491-3). Ce phénomène si souvent attesté au XVI[e] siècle (cf. Thurot, II, 271-3, Brunot, II, 274) est inconnu aux autres auteurs que j'ai eu à lire, même à ceux qui ont écrit dans la dernière partie du siècle (Molinet, Cretin, etc.). A moins que cette assimilation de *r* intervocalique à *z* n'ait commencé très tôt dans la province d'où était originaire l'auteur du *Siège d'Orléans*, et qui semble être le Centre, cette particularité tendrait à faire croire que ce poème est du dernier quart du quinzième siècle (1).

« C'est sans doute un accident survenu à la consonne *r* alors dentale, c'est-à-dire prononcée avec les organes dans une position toute voisine de celle qui donne naissance à *l* dentale ou à *d* (Brunot, II, 274). « Si la pointe de la langue s'élève peu et vibre à peine, au lieu d'une *r*, nous entendons une sorte de *z*, comme cela se fait dans le Loir-et-Cher (2). »

mouverai sont relativement de peu d'usage ; pour le verbe *boire*, il y a eu lutte entre *buvrai, beuvrai* et *burai*. Mais dans *avrai, scavrai*, le *v* est tombé avant le XVI[e] siècle. On est tenté de croire que pour ces réductions ou ces résistances la qualité de la voyelle qui précède n'est pas indifférente.

(1) M. Guessard, dans l'*Introduction*, prononce que les vers qui suivent le vers 5331 et le reste du poème ont été composés avant 1439, la première partie du poème au contraire, après 1439, à cause du titre de sire de Dunois qui y est donné au bâtard d'Orléans. Mais le fatiste — à quelque date qu'il ait travaillé — a bien pu arranger tout le poème sur une rédaction première faite peu après 1430 et ne pas se soucier du nouveau titre qu'un personnage historique a pu recevoir depuis. Le titre de sire de Dunois a été vraisemblablement mis à la place du premier par un copiste ultérieur, qui n'a pas rectifié partout le nom ancien, soit qu'il se soit lassé, soit qu'il ait laissé à un autre le soin de terminer la copie. De même, quand Guessard dit en substance : « Aymar de Poisieu ne paraît pas dans le *Mystère* ; il n'était que page en 1429 et ne s'illustra que par la suite ; *donc*, le Mystère a été composé peu après 1430 », nous pouvons répondre que le fatiste, même s'il vivait en 1470, a bien pu ne pas se proposer de compléter historiquement (par ce qu'il pouvait savoir, de lui-même ou grâce à autrui, des événements de 1440 à 1460), ce qui se trouvait dans le texte à « arranger ».

(2) L'abbé Rousselot, *Précis de pron. fr.*, 56.

CHAPITRE XI

CONSONNES LIQUIDES ENTRE ELLES

l : ł.

Belle : vermeille, ville : fille (Mach., 15, 74); *merveilles : celles* (Froiss., I, 156, v. 2340, d'ap. Blume, 81); *gentille : fertille, vile : gentille* (G. Chastell., VI, 203, VII, 251); *belle : pareille, deul : ueil,* (*Le jug., du pov. am.*, 21-3, 30-2); *Rueil : criminel, groselles : toiles : Vausselles* (Villon, *T*, 1363-5, 658-61); *nouvelles : merveilles, : feuilles* (M. d'Auv., II, 2, 29); *filles : evangilles, groselle : chandelle, drille : ville* (Coquill., I, 180-1, II, 96, 231); *gravelles : estelles : feuilles : abeilles* (G. Alexis, I, 209); *reveille : pucelle* (*Loyer des f. am.*, dans G. Al., I, 355); *stille : fille : Theophille* (*Contreblason*, dans G. Al., I, 308); *famille : mille* (Greban, 1431-2); *donselle : pareille, pareille : damoiselle, deul : bel* (*P. de Semur*, 1986-7, 4104-5, 4697-8); *conceil : bel, nouvellez : parelles* (*S. Clem.*, p. 6, 11); *seul : deuil* (*P. d'Arras*, 4628-9); *nouvelles : pareilles* (*Veng.*, f° 341, 2581-2); *esmail : cristal* (*D. T. G.*, 7847-8); *bretelle : bataille* (*S. Didier*, p. 183, 4349-51); *stille : quoquille, principalle : aille* (*3 Doms*, 3991-3, 4489-90); *villes : bastilles, tourelles : merveilles, folle* (foule) *: despoille, absoille* (absolve) *: engoulle, quenoille : escolle, travail : mal* (*S. d'O.*, 1262-4, 1932-4, 8977-9, 11051-3, 16277-9, 17986-8); *fille : exille : gentille* (Cretin, 70); *famille : subtille, mille : pille, utile : castille, poulles : despouilles* (Mo., *F. et D.*, 82° = 157°, 111 = 227, 117° = 242, 122° = 252); *traval : desloyal* (*S. Adr.*, 5648-9)(1); *despoulles : poules, ferteille : chandeille, soeil : seul, meulles : feulles, merveille : sequelle, fille : euvangille* (*S. Q.*, 1707-8 et 21238-9, 7711-3, 8116-8, 17800-2, 17867-8, 19311-2)(2); *seul : deul, fille : Gile, : ville, boutaille : nouvelle, hospital : travail* (*S. Bern. de M.*, 36-7, 1400-1, 2025-6, 3268-9, 3574-5); *merveille : chandelle* (*R. A. S.*

(1) Le *Saint Adrien* présente une fois cette rime : *espaules : sans point de faille* (8055-6).

(2) Le *S. Q.* maintient cependant d'ordinaire une différence entre *l* et *ł* : *apareille, telle, pareille, belle* font un quatrain du type *abab* (22127-30).

R., II, 85); *chandelle : pareille : martelle : traveille* (B. Herenc, *R. A. S. R.*, p. 135).

Devant la voyelle rime :

Assailly : ly (Greban, 1591-2); *lye : saillie* (Meschinot, 55); *palir : assaillir* (Coquill., II, 101); *foller : railler : parler* (G. Alexis, I, 243); *faillie : folie, poullie : bouillie, bouillant : rolant, filla : tailla* (Mo., *F. et D.*, 71° = 129, 119° = 246°, 77 = 193, 122 = 251); *excellente la : bailla* (*S. Q.*, 22116-8); *fally : assally : poli : joli* (*R. A. S. R.*, II, 91).

1. A propos de *ł* « métatonique », Thurot s'exprime ainsi : « L'usage n'a guère hésité entre *lh* et *l* que dans les mots en *ille*. On n'a qu'un petit nombre d'exemples de cette variation dans les mots en *aille*, en *eille* et en *ouille* » (II, 303). Le tableau précédent établit que des voyelles autres que *i* sont assez souvent représentées devant *l* et *ł* confondues, au XIVe et au XVe siècles. Les exemples du XVIe siècle que rapporte M. Brunot (II, 275) sont en *i* et *oe*, mais il n'est pas certain que Molinet ait été le dernier à faire rimer *l* et *ł*, par exemple après *ou*. En tout cas pour *aille* et *oeille* le phénomène s'est prolongé jusqu'au cours du XVIe siècle, comme nous l'attestent les formes alternées dans certaines conjugaisons (cf. Brunot, II, 355-7).

2. Peut-on localiser le phénomène ? « La prononciation par *l* simple était favorisée à la fois par les dialectes gascon et lorrain-champenois » (Brunot, II, 275). D'autre part, Bovelles témoigne que les Picards prononcent *me liangue, no liampe* (Thurot, II, 300 note). On peut douter avec Thurot que Bovelles ait voulu parler ici de *ł*. A la finale, la prononciation de Molinet et des autres auteurs de la même région (*poule : despouilles*) devait être par *l* simple, si l'on en rapproche la prononciation de certains patois picards tels qu'ils sont parlés jusqu'aujourd'hui.

3. D'une façon générale, il ne faut pas oublier que le point d'articulation de l'*l*, à l'époque du moyen français, n'était pas le même que celui de l'*l* du français moderne, et qu'ainsi le passage de cette consonne à *ł* était plus aisé qu'il ne l'est de nos jours, pour les Français du moins qui restent capables d'articuler *ł*.

n : n.

Poulaingne : paine, reteingnes (retiennes) *: desdaignes* (Mach., 105, 116); *digne : feminine* (Froiss., I, 150, v. 2163, d'ap. Blume, 81); *signe : medecine* (C. Pisan, III, 23); *medecine : benigne, : digne*

(A. Chartier, 528, 530); *signe : medecine* (*Les err. du jug.*, 833-5); *Clementine : digne* (*Le jug. du pov.*, 1121-3); *medicines : signes* (Ach. Caulier, *La cruelle f. en am.*, 205-7); *Fortune : impugne, signe : racine, moyne : ensoigne* (G. Chastell., VI, 73, 219, VII, 189); *Babiloine : aloigne* (*Jour du jug.*, 209-10); *opportune : repugne, digne : fine* (Greban, 289-90, 640-1); *tienne : montaigne, mainne : enseigne, souvienne : guaigne* (*P. de Semur*, 1383-4, 4572-3, 6919-20); *montaignes : fontaines, soubviengne : Lorraine, besongne : personne, ydoine : besongne* (*S. Clem.*, p. 63, 72, 104, 111); *demaine : Espaigne, fine : signe* (*S. Laur.*, 95, 7440, cf. introd., p. 8); *digne : desertine* (*P. d'Arras*, 771-2); *racine : signe* (*D. T. G.*, 182-4); *souviengne : faigne, Chambane : Vallepaigne, personne : groigne, Bourgoigne : patrimoigne, Katherine : digne, espargne : tiengne, viengnent : tesmoignent* (*S. d'O.*, 2219-21, 3860-2, 4040-2, 9433-5, 10567-9, 13083-5, 18182-4); *benigne : termine* (*3 Doms*, 9009-11); *dignes : disnes* (Meschinot, 56); *estraine : teigne, benigne : feminine* (Coquill., II, 294, 195); *Katherine : signe* (M. d'Auv., II, 63); *hongne : alongne : sonne, Melusine : digne* (G. Alexis, I, 199, 215); *hymne : condigne : courtine, regnes : resnes* (Cretin, 66, 230); *consigne : racine, resne : regne* (Mo., *F. et D.*, 4 = 5°, 54° = 89°); *dignes : gaillardines, signes : busines* (*S. Q.*, 1678-9, 1721-2); *benigne : covinne, fine : digne, regne : souveraine, ympne : digne* (*S. Cresp.*, 15, 31, 133, 177); *signe : divine* (*S. Bern. de M.*, 2490-1); *fine : resine* (*3 Doms*, 1174-6); *benisgne : encline* (*S. Did.*, 41); *divine : digne, acompaigne : painne, besoigne : personne* (*S. Adr.*, 1614-5, 2117-8, 6814-5).

Devant la voyelle qui fait rime :

Compaignie : villenie (Ch. d'Orl., I, 12); *mené : assigné* (*Les err. du jug.*, 893-5); *regné : ordonné* (G. Chastell., VII, 263); *compaignie : desnye* (*3 Doms*, 1854-6); *patrociner : assigner* (Meschinot, 103); *regner : gouverner* (Cretin, 164); *consigné : emprisonné, Bugnois : esbanois, terminer : regner* (Mo., *F. et D.*, 13 = 18, 111 = 126, 124 = 255).

1. Le cas de *n : ñ* est très proche de celui de *l : ł*, et l'on pourrait reproduire ici une partie des conclusions précédentes. Depuis Machault, Froissart et Charles d'Orléans, comme en témoigne notre tableau, jusqu'au XVIe et même au XVIIe siècle (cf. Bellanger, 286, Thurot, II, 307-13 et 347-53), l'équivalence est constante, quelle que soit la voyelle qui précède.

2. Le désaccord des théoriciens est l'indice que le son commun

pour ces deux articulations qu'aujourd'hui nous distinguons nettement, ne sonnait pas identiquement à l'oreille selon les provinces et selon les individus. Si la voyelle précédente était, comme le témoignage de Scaliger tend à le faire croire, nasalisée (*mannus* figurant la prononciation de *magnus*), on peut comprendre que cette voyelle nasale fût l'élément prépondérant de la rime et la différence entre les consonnes *n* et *ñ*, si elle existait, n'importait pas plus que la différence entre *bl* et *pl*, etc., dont il a été parlé à propos des rimes de nasale + consonne + *e* (chapitre VII).

m : n.

Commune : plume, maritine : divine, fortune : amertume (G. Chastell., VI, 59, 155-6, VII, 459); *amertume : Fortune* (Ach. Caulier, *La cruelle f. en am.*, 918-20); *Helaine : aime, estraine : claime* (*C. Ball.*, 37, 48 et 57); *Pampelune : plume* (Greban, 25021-2); *nomme : Yonne, clargine : costume, coronne : somme, abandonne : homme, bonnes : sommes* (*P. de Semur*, 2235-6, 2774-5, 4035-6, 5016-7, 5257-8); *Chabannes : armes,: termes, omme : consonne* (*S. d'O.*, 4116-8, 8101-3 et 10903-5, 10311-3); *personne : Ronme, homme : bonne, hommes : coronnes* (*3 Doms*, 3835-6 et 5459-60, 5844-6, 10211-3); *femme : Lucianne* (*S. Sebast.*, f° 67); *homme : donne, somme : donne, Romme : couronne* (*S. Laur.*, 448 et 1662, 540, 546), *royaulme : diane* (*ib.*, 191); *peinne : huitiesme, dame : Janne, donne : homme* (*S. Remi*, f° 35, 4275-6, f° 59, 7285-6, f° 93° 11396-7); *ame : asne* (Villon, *T.*, LXXXVII); *preudhome : done* (Meschinot, 88); *Magdaleine : deuziesme* (M. d'Auv., II, 167)(1), *septiesme : certaine* (*ib.*, 198); *homes : bonnes* (*Deb. de l'o. et de la f.*, dans G. Alexis, I, 143)(2); *exprime : ruyne* (Jehan Drouyn, dans G. Alexis, I, 253); *formes : tristes et mormes* (*S. Q.*, 11154-6); *jaune : infame* (*ib.*, 18737-8); *Babiloinne : Romme, cusine : primme, personne : homme, regime : discipline, disme : divine, aumonne : Romme,: homme* (*S. Bern. de M.*, 1868-9, 1917-8, 1967-8, 2540-1, 2942-3, 3157-8 et 3199-200); *ayme : paine* (*S. Cresp.*, 167); *personne : homme, quatriesme : estrainne, enclume : aucune,: une, reime* (rame) : *semainne* (*S. Adr.*, 6477-8 et 7058-9, 7607-8, 7749-50, 8029-30, 8656-7).

m : ñ.

Compagnie : preudommie (M. d'Auv., II, 22) peut n'être qu'une

(1) Et même page *Magdalaine : poictrine* (lire *poictraine*).
(2) Ce passage de « La femme replicque » nous semble être d'un interpolateur.

rime de voyelle ; mais *somme : besoigne* (*S. d'O.*, 7824-6) n'y prête pas ; *maritine : digne* (*S, Q.*, 4164-5).

m : mb.

Coustume : tumbe (Mo., *F. et D.*, 92 = 180).

1. Thurot (II, 291-2) a recueilli quelques exemples de permutation entre *m* et *n* pour les mots *femme* (à Narbonne, suivant Dubois), *jusquiame* et *filigrane*. La rareté de ces exemples a amené l'éditeur du *Saint Laurent* (introd., p. 9) à douter de la rime *royaulme : diane* ; ni la voyelle ici (voir au chapitre IV, p. 25), ni la consonne ne font difficulté. La voyelle qui précède *m* ou *n* a encore gardé à cette époque une résonance nasale ; c'est l'identité de la voyelle nasale qui fait rime ; que la consonne suivante soit labiale ou dentale, si elle reste de même ordre, c'est-à-dire nasale, la divergence est secondaire et n'altère pas l'exactitude de la rime. C'est une rime plus relâchée, que celle qu'acceptent certains de nos poètes contemporains, tel M. Henri de Régnier, qui accouple non pas seulement *citerne* et *referme* (1), mais *saluâmes* et *anes*. Dans l'assimilation *m* à *n* après voyelle, peu importent et le timbre de la voyelle et la qualité des consonnes antérieures ; le fait semble commun à toutes les provinces.

2. Quand la labio-nasale est suivie d'une autre labiale, *m* de *b* par exemple, la rime de la voyelle précédente avec une voyelle suivie de *m* seule, pour n'être pas si fréquente, est facilement explicable. Molinet chez qui nous trouvons la rime *coustume : tumbe,* n'est pas dans son siècle un rimeur trop dénué de scrupules. Il est possible que dans son parler la voyelle *u* de coustume ait été comme couverte par la nasalisation. On trouve *jame* pour *jambe* en ancien français, et inversement *oriflambe* pour *oriflamme* dans de nombreux textes.

l : m.

Escalles : fermes (*S. d'O.*, 20142-4).

l : n.

Elle : Polixene (*D. T. G.*, 15048-9) ; *estule : fortune, : une* (*S. Adr.*, 6519-20, 6705-6).

t : ñ.

Besoingne : connoille (*P. de Sem.*, 2802-3) ; *vergongne : conoullie* (quenouille) *: groigne* (*3 Doms,* 9294-7).

(1) Cf. la rime *cavernes : jusarmes* du *Siege d'Orleans*, 19835-7, au chapitre x, p. 57 et 58, conclusion 2.

m : bl.

Femmes : movables (*P. de Semur,* 984-5); *fourme : double* (Coquill., II, 135).

n : r.

Helainne : repaire (Froiss., II, 347, d'ap. Blume, 81); *Neptune : sans faulce mesure* (*S. Adr.*, 2309-10, mais il faut, je crois, corriger en : *sans faulte nesune*).

r : l.

Victoire (1) *: aureole* (*S. Laur.*, 7024-5); *amere : cruelle* (*P. d'Arras,* 16871-2); *veullent : meurent* (*S. Cresp.*, 55); *estule : dure, macule : cure* (*S. Adr.*, 6437-8, 8949-50).

Thurot ne cite que de rares exemples de ces permutations pour *l : m, camamine, cameline* (I, 23), pour *l : n, darne, dalle* (I, 9), *marle, malle, pele, pene, Philomele, Philomene* (II, 261), pour *l : r, modere, modele, poncille, poncire, mandore, mandole* (II, 277). Je ne cite pas les exemples où la permutation a lieu à l'initiale ou au milieu du mot, ni ceux où apparaît un phénomène de dissimilation (2). Je ne trouve pas dans le même livre d'exemple de *n : r*. On remarquera que les huit rimes rapportées ci-dessus sont de huit auteurs différents, qu'elles peuvent passer pour exceptionnelles chez chacun d'eux, et qu'enfin elles sont peut-être moins surprenantes que celles qu'on verra ailleurs, où les consonnes les plus différentes suivent la voyelle rime.

La rime *ł : ñ* semble propre aux parlers du Centre et de l'Est. Les exemples de la rime *r : l* sont picards ou lorrains.

(1) Prononcez *victore*; cf. *oir : or*, p. 38-9.

(2) A propos de *ł : n, narilhe, narine, camomine, camomille, trepiłler, trepigner*, Thurot dit qu'il n'y a pas là « une permutation, mais deux formations différentes » (II, 300). On peut aussi citer ici *navire* qui rime avec *ville* (*S. Adr.*, 8447-8); ailleurs, dans le même texte, il est écrit *navisle : isle* (9041-2).

CHAPITRE XII

AUTRES CONSONNES SONORES ENTRE ELLES OU AVEC DES LIQUIDES

j : *ł*.

Coraige : aille (*P. de Semur*, 1780-1) ; *messaige : pareille* (*S. d'O.*, 10620-2).

gl : *ł*.

Seigles : conseilles (Meschinot, dans G. Chastell., VII, 479), *aigles : ouailes* (ouailles) (Meschinot, 80).

j : bl.

Images : dampnables (*S. Clem.*, p. 11) ; *ymage : deable, lengaige : damageable* (*S. Bern. de M.*, 1036-7, 2594-5) ; *ymaige : delitable : semblable* (*P. de Semur*, 123-7).

j : r.

Debonnaire : visaige (*P. de Semur*, 7802-3).

z : *ł*.

Bourgeoises : musailles (*S. d'O.*, 2300-2).

d : v.

Garde : grave (*S. Bern. de M.*, 2355-6).

d : bl.

Herode : noble (*P. de Sem.*, 3846-7).

j : z.

Aise : visaige, mesaise : messaige (*P. d'Arras*, 14714-5, 20479-80) ; *erege* (herese) *: sortiliege* (*S. Bern. de M.*, 2798-9).

j : g.

Fange : langue (A. Chartier, 521, *S. Q.*, 12512-3) ; *interrogue : fier et rogue* (Greban, 14593-4) ; *longue : songe* (*S. Bern. de M.*, 343-4).

b : g.

Robbe : gogue (*P. de Semur*, 6860-1).

1. Il faut mettre à part les deux rimes tirées de Meschinot, où il est probable que la graphie *gl* ne représente pas notre gutturale douce + *l*. « La substitution de l'*l* mouillée à *gl* est attestée pour l'Anjou et le Poitou » (Thurot, II, 297).

2. L'assimilation *j : t* est attestée dans des textes du Centre et de la Bourgogne, l'assimilation *j : z* en Picardie [1]. Un texte du Centre donne l'assimilation *z : t*. Le *Saint Bernard de Menthon*, qui présente un certain nombre de traits communs avec le picard, s'accorde avec le *Saint Clement* et la *Passion de Semur* pour la rime *age : able*.

3. Entre les exemples où *j : g*, on peut écarter comme peu probant *fange : langue* ; *fangue* est en effet une forme normanno-picarde qu'Alain Chartier pouvait connaître.

Les autres exemples sont trop isolés pour qu'il s'en dégage aucune conclusion : c'est ici, comme ailleurs, la *Passion de Semur* qui représente le plus de diversité.

(1) Dans le pays de Térouanne et de Boulogne-sur-Mer, dit Bovelles, on dit *majon*, *oujon* pour *maison, oison* (Thurot, II, 221).

CHAPITRE XIII

CHUINTANTES ET SIFFLANTES

s dure : ch devant e ou i.

Riche : nice (Mach., 20); *cesse : seiche* (A. Chartier, 532); *mercy . enricy* (*Dame leale en am.*, 17-9); *sache : grace, branche : demons trance, Ecosse : taloche, rice : office, embouche : douche* (G. Chastell., VI, 88, 452, VII, 189, 263, 424); *porce* (porche) *: force, sache : face, mercy : enrichy, grimace : pitace : vache* (Greban, 3719-20, 4362-3, 14030-1, 19758-61); *encheu : deceu, laiche : lasse* (*P. de Semur*, 663-4, 7344-5); *face : sache, pecha : piecha, France : noble et france, encommenciet : despechiet, preschier : exaulcier* (*P. d'Arras*, 365-6, 709-10, 1587-8, 5455-6, 7516-7); *besaiches : haches, place : vache* (*P. d'Arras*, f° 453, 11522-3, f° 456, 11812-3); *pensee : fichee* (*S Clem.*, p. 22); *place : sache, souvenance : blanche, blesse : bresche, facon : sachon* (*S. Laur.*, 6216, 2986, 7447, 7525, cf. l'introd., p. 8-9); *riches : nourrices* (*Le deb. de l'omme et de la f.*, dans G. Alexis, I, 144)(1); *blanche : semblance, mouche : doulche* (*Contreblason*, dans G. Alexis, I, 276, 283); *deschausse : desbauche, pousse : touche* (Coquill., II, 289-90); *reproche : destrouce, deffemce : dimenche* (*S. d'O.*, 14216-8, 14252-4), *Bausse : debauche, fauche : hausse* (*ib.*, 19727-32); *office : rebriche, vice : riche : injustice : rebriche* (*3 Doms*, 3133-4, 9765-8); *cheut : perceut : geut, brance : asseurance, tresperca : estancha, crosse : reproche, nourrice : Austriche, perche* (s. f.) *: tresperche, bouche : doulce, places : vaches, macyne : racyne* (Mo., *F. et D.*, 26° = 37, 38° = 59, 42° = 67°, 48° = 79°, 49 = 80, 72 = 131, 96 = 190, 102 = 204°, 118 = 243°); *bouche : doulce, tache : embrace, aproche : paroche* (*S. Q.*, 11978-80, 17441-3, 19910-1); *freyche : largesse, dimenche : commence, nopce : reproche, largesse : fleche, clouche : croce, blanche : avance* (*S. Bern. de M.*, 806-7, 1410-1, 1478-9, 2177-8, 2770-1, 3266-7);

(1) C'est donc une raison pour conclure que cette réplique est d'un interpolateur ; G. Alexis lui-même ne pratique pas d'ordinaire cette rime.

Escoce : Anthioce : pioce : reproce : escorce, etc. (Baudet Herenc, *R. A. S. R.*, 131) ; le VIIe traité des *Arts de Rhétorique* distingue au contraire *c* et *ch* (*R. A. S. R.*, p. 334)(1).

1. Le *c* latin devant *e* et *i* a eu un sort différent en ancien français et en picard. « La palatalisation avait suivi le même chemin jusqu'à *ty*, puis les développements divergèrent » (Brunot, I, 311). On eut le son *tch* en Picardie, *ts* en Ile-de-France. Si maintenant on se réfère aux témoignages rapportés par Thurot (II, 213-8), on comptera une cinquantaine de mots dans lesquels, au XVIe et au XVIIe siècles tout au moins le son *s* permute avec *ch*, qu'il soit initial, médial ou métatonique, et sans qu'on puisse localiser nettement les formes irrégulières. Cette complexité n'est-elle pas antérieure au XVIe siècle ?

2. Parmi les auteurs que nous avons cités, nous voyons Alain Chartier (de Bayeux), Greban (du Mans), des Bourguignons, des Lorrains, les auteurs du *Siege d'Orleans* et des *Trois Doms*, Coquillart enfin, en dehors des Picards de Picardie. L'influence des écrivains picards, si nombreux, est-elle à elle seule une explication suffisante ?

A n'en pas douter, les deux articulations *s* et *ch* étaient alors moins éloignées l'une de l'autre qu'elles ne le sont aujourd'hui. Suivant Bovelles (Thurot, II, 213), les Picards disent *torse, chucre,* les Parisiens *torche, sucre,* par une sorte de symétrie inverse ; il ressortirait de ce témoignage que le type régional de l'articulation était intermédiaire entre *s* et *ch* des Parisiens d'alors, et, comparé à chacun de ces deux sons, pouvait faire l'effet d'en être l'opposé. De même pour représenter la prononciation de certains Alsaciens et de tous ceux qui n'ont qu'une consonne pour *b* et *p* (pour *t* et *d*, etc.), nous figurons par *p* ce qu'ils prononcent dans un mot français portant *b*, et inversement.

3. L'assimilation *c : ch* n'étant plus exclusivement picarde au XVe siècle, nous ne serions pas en droit de prononcer d'après ce seul caractère, que l'auteur du *Saint Bernard de Menthon* est originaire de Picardie. Mais d'autres rimes (*mieulx : fieulx,* 2460-1, *erege* (herese) *: sortiliege* 2798-9, etc.) font conclure que cet auteur et celui de la *Passion d'Arras* parlaient le même dialecte (2).

(1) J'aurais pu apporter ici un grand nombre de graphies ; mais il importe peu de savoir que tel ou tel copiste était picard. *Puissance : chevanche* (*S. Remi*, f° 9°, 1232-3), *cappe* et *chappe, dimence, croche,* Maillard, *Serm. et poés.*, p. 7, *bleschier, ib.*, p. 19.

(2) L'éditeur du *Saint Laurent* (introd., p. 9) note cette particularité (*c : ch*) du *Saint Bernard*.

ch : j.

Dommaige : saiche, (*P. de Sem.*, 3899-900) ; *sergans : trenchans* (*P. d'Arras*, 14006-7) (1) ; *dammage : vache, sache : ouvraige* (*S. Clem.*, p. 74, 151) ; *marche : davantaige, granches* (granges) *: revanches* (M. d'Auv., II, 150, 187) ; *aagé : marché* (Coquill., I, 80) ; *dimenche : louenge : estrange : franche* (*S. d'O.*, 14313-8) ; *rouge : farouge* (*3 Doms*, 2936-7) ; *geut : cheut, enragez : enrachez, charché : assiegé* (Mo., *F. et D.*, 26° = 37, 92 = 179°, 113 = 232) ; *embrassa : tresbucha : estrangea* (*ib.*, 25 = 35).

k : g.

Flacque : dacque, Valpergue : marque (M. d'Auv., II, 8, 71) ; *figues : repliques* (*S. d'O.*, 10692-4).

s : z.

Servise : guise (Mach., 36) ; *avise : service* (*Vie de S. Sauv.*, *Rom.*, 1904, 176) ; *feïsse : guise* (*Le songe vert*, 985) ; *franchise : service* (*Reveille qui dort*, 334-6) ; *service : esglise, : propice* (*S. Adr.*, 263-4, 9003-4) ; *mise : service, grise : service, cause : pause : exauce* (*P. de Semur*, 272-3, 2389-90, 4712-4) ; *guise : service* (*S. Laur.*, 595-6, 813-4) ; *remercye : courtoisie, emprises : puissent, conduisent : fournissent, propice : contredise* (*S. d'O.*, 458-60, 7540-2, 11148-50, 14660-2) ; *service : vo-ysse* (aille) (*3 Doms*, 10380-2) ; *service : ravise* (*S. Remi*, f° 108°, 13391-3) ; *topasse : passe* (*S. O.*, 21566-8) ; *choisi : cy* (*ib.*, 10286-8).

d : t.

Servitude : tu te/honnis (Mach., 102) ; *concorde : emporte* (*S. Laur.*, 8075-6) ; *entendent : boulantes, soudre : vostre, courtes : bourdes, ouvertes : penades* (*S. d'O.*, 2319-21, 5783-5, 6426-8, 10952-4) ; *vostre : remordre, aide : indicte, monde : compte* (*S. Adr.*, 3525-6, 7013-4, 7863-4 et 8089-90).

1. La rime de la chuintante forte et de la chuintante douce est valable aussi bien au centre et à l'est qu'au nord de la France, au xve siècle. Pour la gutturale, les exemples apparaissent beaucoup plus rares, mais il faut ajouter que le lexique est moins riche en finales de ce genre.

2. Parmi les exemples où *s* rime avec *z*, on peut admettre que dans *service : voysse* (aille) des *Trois Doms*, le son entendu est *z*.

(1) Mais à la rigueur la rime est suffisante avec la voyelle nasale.

Cette indifférence de prononciation entre la sifflante dure et la sifflante douce à la finale est encore un phénomène généralisé.

3. La rime *t : d* est beaucoup moins solidement établie. Les cas où la dentale est soit précédée d'une voyelle nasale, soit précédée ou suivie de *r*, sont peu probants (V. aux nasales, p. 43 et s., à *r*, p. 53 et s.). Il ne reste que l'exemple de Machaut (*servitude : tu te*), ceux du *Siege d'Orleans* (*ouvertes : penades*) et du *Saint Adrien* (*aide : indicte*).

CHAPITRE XIV

DIVERSES CONSONNES ENTRE ELLES

kl : kr.

Archydiaque : tabernacle (*S. Bern. de M.*, 2740-1).

kl : tr.

Miracle : quatre (*S. Bern. de M.*, 3729-30).

kr : tr.

Archydiaque : quatre (*S. Bern. de M.*, 4243-4).

kr : s.

Archidyaque : place (*S. Bern. de M.*, 1627-8).

k : kr.

Archidiaque : Jaque (*S. Bern. de M.*, 1140-1).

k : tr.

Evesque : prebstre (*S. Bern. de M.*, 1056-7 et 1649-50).

kl : t.

Evangeliste : article (*S. Clem.*, 162).

k : t ou d.

Evesque : preste, Egipte : praticque, Herode : mocque (*P. de Semur*, 1880-1, 1324-5, 3637-8); *merite : inique* (*P. d'Arras*, 19124-5); *dictes : auctentiques, : fantastiques* (*S. d'O.*, 7097-9, 7213-5); *escripte : retorique* (*S. Remi*, f° 49, 5999-6000); *quicte : paraletique* (*S. Bern. de M.*, 3761-2).

k : ch.

Dans *chault : Escault* (Mo., *F. et D.*, 119° = 246), *chault* doit être ramené à la prononciation picarde; *monarche : marche* (*ib.*, 10° = 14°) peut être une rime exacte; *brocques : jocques* et ailleurs *broche : aproche* (*S. Q.*, 15587-90, 16105-7); *espluque : trebuque : fruque : huque* (*R. A. S. R*,, II, p. 88).

k : s.

Evesque : naisce (*P. de Semur*, 8306-7); *flascon : façon* (*P. d'Arras*, 15750-1)(1); *office : aurificque* (*S. O.*, 13829-31); *messe : evesque* (*S. Bern. de M.*, 2620-1); *archidyaque : place* (*ib.*, 1627-8)(2).

p : f.

Trappes : agraffes (*S. d'O.*, 2308-10).

p : k ou cl ; p ou pl : s.

Sacque : trappe (*P. d'Arras*, 11825-6)(3); *article : Philipe* (*S. Clem.*, p. 162); *trapes : sacles* (*S. d'O.*, 15600-2); *disciples : complices* (*S. Clem.*, p. 148); *eschappe : place* (*S. d'O.*, 12676-8); *eschappe : grace* (*P. de Semur*, 3396-7).

p : t.

Doubte : coulpe (*S. Laur.*, 3811).

t : s.

Acoste : reproce (Froiss., II, 56, d'ap. Blume, 82); *demerite : proppices* (*P. de Semur*, 7051-2); *haste : espace* (*P. d'Arras*, 9356-7); *mauldite : vice* (*S. Laur.*, 8079-80); *fuste : fusse*, *prophetes : fesses* (Villon, *T.*, XXV, LIV); *office : instruite* (M. d'Auv., II, 170); *service : ypocrite* (*S. Bern. de M.*, 1643-4); *evangelistes : nices* (Coquillard, I, 99).

t : ch.

Huche : barbutte (Coquillart, II, 106)(4).

La rime *k : s* est plus particulièrement picarde ; la rime *k : t* d'une part, et la rime *t : s* de l'autre, sont des approximations communes à des auteurs de plusieurs régions. La rime *k : t* du *Saint Bernard de Menthon* est d'autant plus facile qu'une articulation de liquide se joint à l'une des deux consonnes dans la plupart des cas.

Les exemples de permutation cités par Thurot (II, 238-9) : *voussure* et *voulture* (XVIIe siècle) sont de peu de secours pour l'explication de ce phénomène. H. Estienne rapporte que « certaines paroles disent *escorce* pour *escorte* » (*ib.*, 239). De même pour les exemples de *t : k* (*tabaquiere, bimbloquier, sarbatane, busque* et *buste*) ;

(1) Peut-être faut-il lire *fachon* et ranger la rime sous la rubrique précédente.

(2) *Taxe : face : recommandace* (Mo., *F. et D.*, 84° = 163) est régulier.

(3) A moins qu'on ne corrige *sacque* en *sape* ?

(4) On trouve dans la *Passion de Semur : mettre en l'estaiche : batre* ; mais la difficulté se résout si on admet l'interversion de mots proposée par M. Jeanroy (*Rev. des lang. rom.*, 1906, 224) : *en l'estaiche maître : batre.*

l'histoire de chacun de ces mots est encore trop mal connue ; d'autre part, si l'on sait que beaucoup de mots français terminés par *t* prennent le son *k* dans certaines provinces (*nid, nic,* etc., cf. les témoignages dans Thurot, II, 171-2) (1), cette particularité ne peut pas être invoquée à propos des rimes féminines qui précèdent.

A plus forte raison pouvons-nous citer sans commentaire ni conclusion les rimes du tableau suivant.

ch : z.

Trenchant : luysant (Mo., *F. et D.*, 109 = 122).

j : s.

Ymaige : face : grace (*P. de Semur*, 66-70).

b : t.

Robbe : note (*P. de Semur*, 7513-4).

t : vr.

Quicte : delivre (*P. de Semur*, 4087-8).

l : t.

Pollutes : dissolutes : imbulles : bulles (*Contrebl.*, dans G. Alexis, I, 302).

l : f.

Philosophes : escolles (*D. T. G.*, 15651-3).

(1) Pour *t : s, luth, lus,* etc., *ib.*, 173-4 ; pour *k : s, lilac, lilas,* etc., 175.

CHAPITRE XV

CONSONNES FINALES

s.

Sont régulières les rimes suivantes de mots français avec des mots latins, ou de *s* avec *x* : *amis* : *Felix* (*S. Clem.*, p. 180) ; *prefix* : *confits, perplex* : *pleds* (Cretin, 165, 182) ; *dans* : *procedans* (lat.) (*P. de Semur*, 2494-6) ; *Anchisés* : *pres* (*D. T. G.*, 99-100) : *equos* : *cocqz, Bononiensés* : *secz* (Mo., *F. et D.*, 104° = 210).

On a noté(1) que Villon et d'autres auteurs du xv[e] siècle ne se faisaient pas scrupule d'ajouter arbitrairement une *s* à certains mots pour obtenir par ce moyen une rime exacte ; le plus souvent ce sont des substantifs ou des adjectifs faisant fonction de sujets qui reçoivent cette *s*.

Il faudrait d'une façon analogue ajouter une *s* à *vif* dans cet exemple du *S. Remi* : *escorchié tout vif* : *ne vis* (f° 25, 3079-80).

Par un procédé inverse l'*s* du pluriel se trouvera omise : *tousdi* : *je di* (Mach., p. 5), *qui bien en recorde* : *mille discorde* (*S. Q.*, 113-6)(2).

Florit : *virginis* (*P. de Semur*, 2489-91) ne peut rentrer dans aucune des catégories précédentes(3).

Amis : *j'ay cuidiez aragier tout vif, ne fu si esbahis* : *aussi, païs* : *hardi* (*fust*) (*S. Bern. de M.*, 974-5, 976-7, 994-5) ; *nouvelle* : *rebelles, vertu* : *nulz, nefz* : *naiger* (*S. Adr.*, 1739-40, 3413-4, 8365-6).

1. Tous les exemples où *s* à la rime ne sonne plus très sensiblement, sont datés de la seconde moitié du xv[e] siècle. Déjà alors

(1) Cf. G. Paris, *Rom*, XXX (1901), 368, *Cent Ball.*, introd., p. xxxiv, sur quelques auteurs de ballades, parmi lesquels celui de la pièce LV, v. 14, écrit : *Je vous voy cy simples et mat,* à l'intérieur du vers, afin que l'*e* muet de *simple* fasse syllabe.

(2) *Mettes y... le main* : *demain* (*ib.*, 23697) ne peut être invoqué ici ; l'auteur emploie souvent *le*, article féminin, picard pour *la* du français.

(3) Sur *sus* et *sur*, cf. Brunot, II, 381, Thurot, II, 176 ; sur l'*s* des adverbes, encore prononcée au xvi[e] s., Brunot, II, 371.

s'annonce la tendance à l'amuïssement[1], plus vite accusée au XVIe siècle pour les terminaisons masculines que pour les féminines, aux témoignages d'Erasme, de Lanoue et de Tory (cf. Thurot, II, 36 ; Brunot, II, 270).

2. Lanoue (1596) prononçait *préfix* ; mais au XVe siècle, la prononciation *préfis* n'est pas douteuse, non plus que celle de *Félis* pour *Félix*. Tabourot cite encore *Stis* pour *Stix* (Thurot, II, 85-6).

d, t.

Quod : Tricot (Villon, *T*, 1953) ; *David : audivit* (Mo., *F. et D.*, 86° = 167°, *S. Q.*, 9182-4) ;

est : Nazareth (*P. d'Arras*, 995-6) ; *sept : scet* (*Contrebl.*, dans G. Alexis, I, 302, Cretin, 92, Mo., *F. et D.*, 16° = 23) ; *ost : tost* (*F. et D.*, 109° = 223) ; *petit* : lat. *petit* (*ib.*, 119° = 247).

Nazareth : querez (*P. de Semur*, 6246-7) ; *debat : Bernard, clercs : Brunet* (*S. Bern. de M.*, 2506-7, 2900-1) ; *peril : prist, : esprit, : fit* (*S. Bern. de M.*, 1554-5, 3937-8, 4251-2) ; *convoient : voye, bruit : meshui, le Filz : Esperist, personne : donnent, aujourd'uy : Crist, honnorent : heure, bien : souvient* (*S. Adr.*, 1382-3, 1997-8, 4027-8, 4095-6, 4288-9, 4304-5, 4336-7).

1. Les grammairiens du XVIe et du XVIIe siècle (Thurot, II, 108) sont d'accord sur la prononciation du *d* final identique à celle du *t*[2], et au XVIIe siècle, Milleran témoigne encore que *nid* se prononce par *t* quand il termine la phrase.

2. C'est au courant du XVIe siècle que *t* final commence à s'amuïr ; il est curieux de noter que dans le *Saint Adrien* toutes les consonnes finales sont assourdies, et que dans l'exemple de la *Passion de Semur, Nazareth* soit traité déjà comme il pourra l'être seulement deux siècles plus tard d'une façon plus générale. Dobert (en 1650, cf. Thurot, II, 93) recommande à propos du *t* final de ne pas le « trop distinctement prononcer an *Elisabeth* é semblables, où il suit immédiatement la voyelle ». Dans le *Saint Quentin*, le *t* final est encore assez fort au moins pour *Astaroth* qui rime avec *trotte*.

3. Les exemples du *Saint Bernard de Menthon*, qu'on pourra rapprocher de ceux qui prennent place sous les rubriques suivantes, attestent que l'auteur, probablement originaire de Picardie, a

(1) Mais ce n'est pas la première fois qu'elle s'annonce ; on a des exemples isolés au XIIIe siècle, *einsi : païs*, etc., dans Guillaume de Dôle, cf. éd. Servois, p. XLI.

(2) Cf. G. Paris, *Rom.*, XXX, 1901, 367.

accommodé son parler au parler de la région où il habita et composa son *Mystère*, région où certaines finales s'amuïssent complètement.

4. Pour *t* final après *r*, voir à la rubrique : *r* final, p. 80.

c.

Estomac : eschat et mac, estomac : fait flac (*3 Doms*, 3107-8, 5023-4) ; *ung vaisseau frec : Dordrec* (Mo., *F. et D.*, 112 = 228°) ; *Lamec : criamé* (*P. de Semur*, 5871-2) ; *Sobresset : sec, Armignac : part, esperit : Childeric* (M. d'Auv., II, 69, 159, 180) ; *Berich : esperit* (*S. Q.*, 21937-8)(1) ; *Judith : aspic : Ludovic* (*R. A. S. R.*, VII, p. 334) ; *devoz : po a poc, froc : po a po* (*S. Bern. de M.*, 702-3, 3380-1).

g = c.

Blanc : franc : estang : sang : reng (*R. A. S. R.*, p. 328).

1. Ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle que les témoignages divergent sur la prononciation de *g* final, Lanoue défendant la prononciation traditionnelle par *c*, Tabourot autorisant au contraire une rime comme celle de *bourg : tambour* (Thurot, II, 116).

2. Le *c* est devenu plus vite muet après voyelle nasale qu'après voyelle simple (Thurot, II, 130-1). Après voyelle simple, il a eu des destinées diverses selon les mots ; ainsi *estomac* et *arsenic*, du XVIIe siècle jusqu'aujourd'hui, ont changé, à l'inverse l'un de l'autre, sans qu'on puisse voir dans la forme même de ces mots une raison qui explique la différence de traitement(2). Il y a cependant une tendance manifeste à la conservation du son guttural dans les monosyllabes, conformément à la loi de renforcement des monosyllabes (par exemple, on prononce *liss* pour la fleur, mais *fleur-de-li*). Toutefois ici encore il faut distinguer entre les monosyllabes ; *croc* et *broc* sont des monosyllabes comme *pic* et *bec* et ils ont le *c* final muet. Dira-t-on que le groupe de consonnes initial donne assez de corps au mot pour que la loi de renforcement des monosyllabes ne trouve plus, pour ainsi dire, à s'exercer ? Mais le mot *froc* peut nous être objecté, et nous n'avons d'espoir de découvrir une distinction entre ce mot et les deux autres que dans l'examen de l'emploi qui en est fait ; on ne contestera pas que l'occasion est plus fréquente d'employer au pluriel *brocs* et *crocs* que *frocs*. C'est une raison de ce

(1) *Berich* est quelquefois écrit *Berith*.

(2) Toutefois *estomac* entre dans un plus grand nombre de combinaisons de phrases ; la phonétique syntactique expliquerait l'amuissement du *c*. *Arsenic*, terme technique, plus souvent isolé, ou suivi d'une pause, plus lu que parlé ? Simple conjecture.

genre, ou une raison de phonétique syntactique, qui expliquerait de même les prononciations divergentes, selon les régions et selon les temps, d'un mot comme *porc*. Les combinaisons où entre ce mot varient d'une province à l'autre, comme varient les conditions de l'élevage ou de l'emploi de tel ou tel objet.

3. Ces divergences pour la prononciation du *c* final se remarquent déjà au xve siècle. Il semble bien que chez Martial d'Auvergne, il ait été amuï tout à fait ou presque. On ne trouve jamais chez lui la rime *t + e : k + e* qu'on trouve chez d'autres auteurs. Et l'on est tenté d'en dire autant de l'auteur du *Saint Bernard de Menthon*; sa rime *froc : po a poc* n'est sans doute qu'une rime de graphie, et il aura accepté, là comme en d'autres endroits, la prononciation affaiblie des finales de la région où il écrivait. Il faudrait pour décider avec plus de certitude sur chacun des auteurs rencontrer plus d'exemples de noms communs rimant ensemble.

4. Je n'insiste pas sur le *ch* picard qui termine certains mots; des listes de ces mots sont données dans les traités de Rhétorique (*R. A. S. R.*, II, p. 90, *brach, lach*; Baudet Herenc; *ib.*, p. 147, *ung sauch, je sauch, ung bauch*), et l'on pourrait les compléter par des exemples tirés du *Saint Quentin* (*moncach : brach : poitronnach : pesach*, 4793-8; la graphie : *tu és lours et bauchz : les baux*, 15312-3).

b, p.

Jacob : cop (G. Chastell., VIII, 331; *S. Q.*, 22986-7); *Jacob : trop* (Greban, 1721-2; Coquill., I, 92; Villon, *T.*, 57).

B à la finale sonne comme un *p*, selon l'usage ancien [1], lequel persista jusqu'au xviie siècle, et peut-être jusqu'au xviiie (Thurot, II, 125).

Le *p* dans des mots comme *coup, beaucoup, trop*, se prononce lorsqu'il finit un sens, jusqu'à l'extrême fin du xviie siècle (cf. Thurot, II, 123-4). Au seizième siècle, Tabourot est le seul à autoriser la rime de *trop* avec *galop*; le *p* n'était muet, au sentiment général, qu'après une voyelle nasale (*camp, champs*).

f.

Soif : moy ou *otroy, nef : aisné* (*P. de Semur*, 1314-5 et 7114-5, 4386-7); *rechief : boucher* (*S. d'O.*, 8576-8); *luy : chètif* (*S. Adr.*, 6570-1).

1. Des exemples d'amuïssement, par exemple *soit* (= soif) *: soi*

(1) Cf. G. Paris, *Romania*, XXX (1901), 367.

se trouvent déjà dans l'*Ysopet de Lyon* (cf. Brunot, I, 317). L'auteur du *Siege d'Orleans* appartiendrait lui aussi à une des provinces de l'Est qui touche au centre.

2. Les autres auteurs du XV[e] siècle font rimer *soif* avec des mots terminés par *f* (V. au tableau *oi: œ: ou* devant *f* ou *v*, p. 16), mais on ne peut déterminer comment sonnait cet *f*. Certains témoignages de la seconde moitié du XVI[e] siècle (Thurot, II, 137-8) prononcent que *f* dans *œuf, bœuf, neuf* est à demi ou tout à fait muet. Du Bartas fait rimer *neuf* avec *peut*. Cette prononciation populaire pourrait être due à l'influence du pluriel selon la remarque de M. Brunot (II, 269). Si l'*f* a reparu en français moderne, l'orthographe et plus encore la loi de renforcement des monosyllabes ont pu y contribuer.

n.

Cosin : aussi (*P. de Semur*, 3877-8) *chemin : sanduich* (M. d'Auv., II, 162), cf. *vinrent : firent* (A. Chartier, 504), *aprins : tins, pourprins : retins* (*C. Ball.*, LIII, 5 et 15); *ainsi : Appolin, emprins : chemin* (*S. Adr.*, 3790-1, 7435-6).

Cet *n* final ne s'amuït qu'après la voyelle *i*. Il faut rapprocher ces exemples de ceux que nous avons réunis sous la rubrique : nasale devant consonne suivie de *e* (p. 44). Il en ressort avec assez de clarté que la nasale *in* n'est pas exactement symétrique des nasales *an* et *on*. La permutation *in : i* est attestée par un certain nombre d'exemples, au moins en position médiale dans le mot, et dans les formes de la conjugaison. La concurrence entre *ainsin* et *ainsi* est encore très vivante au XVI[e] siècle (cf. Thurot, II, 498). Au XVII[e] siècle, la prononciation *ainsin* est nettement reconnue comme provinciale.

l.

Gentium et : Israel, peril : gueris, seul : oiseulx ou : *Dieux, chastel : Mathé, hostel : costé, deul : veulx* (1), *martel : miro∬lé* (*P. de Semur*, 3282-3, 4193-4, 4237-8 et 6392-3, 4432-3, 4791-2, 6293-4, 7168-9); *celo : Paul, estrangé : angel* (*S. Clem.*, p. 9, 58); *vueil : nepveu* (*S. Remi*, f° 90°, 11032-4) (2); *semble il : obly, damoisel : bailler* (*D. T. G.*, 4377-9, 24029-31); *Berriclh : grilh* (*3 Doms*, 7019-21) (3); *hostel : entalanté, : verité, Orval : Estuart, Laval : Lochat* (*S. d'O.*, 253-5 et 10204-6, 8461-3 et 8788-90, 17389-92

(1) Un peu plus loin *deul : ribauldel*, 6394-5.
(2) On peut lire peut-être déjà *veux*, par analogie de la seconde personne ?
(3) Dans *S. Q.*, *Berich* (écrit quelquefois *Berith*) rime avec *esperit* (21937-8).

et 17846-8); *Loheac : Mareschal* (M. d'Auv., II, 37) [1]; *repos : fol, festiez : vim viel, peril : prist, : esprit, baratel : vespree, hospital : cas* (*S. Bern. de M.*, 828-9, 1396-7, 1554-5 et 3937-8, 1862-3, 4257-8); *mol : fol : saoul* (*R. A. S. R.*, VII, p. 356); *eschoffé : cest homme fé* (fel) (*S. Q.*, 16016-7) [2]; *faut il : martir, ciel : requier, hostel : garder, eannemy : peril* (*S. Adr.*, 4246-7, 7142-3, 8553-4, 9339-40).

Quand les mots sont au pluriel, il n'y a pas à s'étonner de voir rimer *cols* et *repos, cils* et *ravis* (Froiss., I, 206, et II, 82, d'ap. Blume, 80), *quelz* et *empennés, lincolz* et *hastez vous tos* (*P. d'Arras*, 17703-4, 15662-3) [3].

1. Le pronom *il* placé après le verbe est représenté comme équivalant à *i* simple au XVIe siècle (Thurot, II, 141); on voit que Jacques Milet, dans la seconde moitié du XVe siècle, ne prononçait plus *l* final. H. Estienne atteste que *saoul* se prononçait *sou*, Bovelles, que *Noël* se prononçait *noué* (*ib.*, II, 141, I, 542). Mais si *l* s'amuït, ce n'est pas par influence de tel ou tel parler provincial. L'influence des formes du pluriel et celle de la phonétique syntactique (en particulier pour le pronom *il*) suffisent pour expliquer cet amuïssement.

2. Notre *l* moderne, par la façon dont elle est articulée, se prête moins que l'*l* du XVe siècle à la vocalisation et à l'amuïssement.

r suivie de s.

Amors : vos (*Le songe vert*, 1365); *amoureux : fleurs, socieulx : coleurs* (*3 Doms*, 7136-8, 7142-4); *parts : pas, paours : propoux, paix : pervers, Villars : Mathias, secours : doux, expers : est, ambassadeurs : iceulx, clos : tours, Evreux : plusieurs* (*S. d'O.*, 1050-2, 1101-3, 1286-8, 1736-8, 2460-2, 5828-30, 11811-3, 12848-50, 19334-6); *seignours : merveillous, seigneurs : songneux* (*S. Clem.*, p. 51 et 65, 84); *martirs : departis,* ou : *amijs* (*S. Laur.*, 7002-3, 7655-6); *seigneurs : menestreux, soupirs : cris* (*P. d'Arras*, 7125-6, 21950-1); *ambassadeurs : deux, plusieurs : Lisieux* ou : *Bayeux, Paris : desirs* (M. d'Auv., II, 14-5, 38 et 92, 180); *toujours : doulx* (G. Alexis, I, 188) [4]; *empereurs : crueux, martirs : Jhesus-Cris : puis, os : corps* (*S. Cresp.*, 146, 162 et 183, 173); *plusieurs : male-*

(1) Dans le *Contreblason* (G. Alexis, I, 325), les mots *Abel, Mananeel, Sabé, Ahel, Malaleel, Matheusalé*, etc., constituent le type *aab aab*.

(2) Godefroy donne deux autres mots *fé* : 1° génie, 2° homme, esclave, serviteur. Le contexte indique qu'ici le sens de *fel* est le seul acceptable.

(3) *Bel : tabliel* (P. d'Arras, 16208-9) est dialectal.

(4) Les éditeurs des œuvres de G. Alexis rappellent à ce propos (p. 188, n.) les exemples d'Oton de Granson : *vous : jours, doulx : amours*.

reux, clers : Brunet (*S. Bern. de M.*, 902-3, 2900-1) ; dans le *S. Q.*, *nerfz* ne rime qu'avec des mots comme *pautonniers* ou *cordonniers* (4312-4, 17412-4)(1) ; *procés : fers, ailleurs : avantureux* (*S. Adr.*, 5334-5, 8403-4).

r suivie de **d** ou **t** :

Tallebot : Hongresfort (*S. d'O.*, 669-71) ; *mort : mot* (Coquillart, II, 257) ; *chappelet : vert* (*P. d'Arras*, 14446-7) ; *acord : tantost, siet : fiert, plax* (plats) *: Jaquemart* (*P. de Semur*, 2957-8, 3844-5, 3967-8) ; *debat : Bernard* (*S. Bern. de M.*, 2506-7).

r libre à la finale :

Savez : encombrier, desplaisir : ennuys, bourgeois : voir, advertiz : venir, morir : hastiz, peur : soigneux, sejour : propoux, venir : parti, Saint-Leu : jour (*S. d'O.*, 401-4, 1530-2, 1760-2, 1823-5, 2420-2, 2227-9, 2939-41, 5403-5, 12228-30) ; *vois : revoir* (Coquill., II, 254) ; *cité : arrester* (*3 Doms*, 2126-7) ; *ennemy : gemir, croix : voir* (*P. de Semur*, 4511-2, 8324-5) ; *monter* (infinitif) *: frotté* (participe) (*S. Did.*, p. 230-1) ; *roy Artu : és tu* (Baudet Herenc, *R. A. S. R.*, p. 164) ; *chandelier : lyé, enquerir : mari, guerantir : despit, convertir : aussy* (*S. Adr.*, 1394-3, 5470-1, 5160-1, 7715-6).

1. A classer les faits rigoureusement, on devrait écarter du tableau précédent tous les exemples où *r* est suivi de *s* ou de *t*, c'est-à-dire n'est pas vraiment final. MM. É. Picot, A. Piaget et Ch. Nyrop (cf. G. Alexis, I, p. 188), et F. Brunot (I, 412, II, 270) ont cependant enregistré des exemples de ce genre, sans doute pour accuser l'écart d'avec la prononciation moderne, dans laquelle le son de l'*r* réduit à néant l'*s* ou le *t* qui suit.

Il faut donc écarter l'exemple de Guillaume de Dôle (*bourjois : avoirs*, Brunot, II, 270), et ceux de Greban (*ib.*, I, 412), ou du moins ne pas les considérer comme ayant grande valeur. Au xv[e] siècle, l'on peut dire, d'une façon générale, que l'*s* du pluriel est assez fortement articulée pour assourdir toute consonne précédente. Les poètes, comme Charles d'Orléans, d'une part, Molinet, G. Cretin et quelques autres, qui évitent ces rimes, sont la minorité ; ils donnent à croire que pour eux du moins la vibration de l'*r* devant *s*, pour être affaiblie, n'est pas tout à fait éteinte.

2. On peut aboutir à une conclusion semblable pour *r* suivie de

(1) Dans la chanson attribuée à Ch. d'Orléans (Ch. d'O., II, 280), on trouve *amours : vous*, rime contraire aux habitudes de ce poète, autant que *femme : garde* ; l'attribution est donc fausse.

t, cf. la rime *vert : vallet* de Guillaume de Dôle (Brunot, II, 270, n. 5). M. Brunot dit que « après *o*, *r* tombe ; *accord : sot* » (Belleau, *ib.*, 272) ; mais le *t* final explique seul cette chute ; Belleau n'eût pas fait rimer de même un mot comme *trésor* (1). La concurrence des deux formes *suppot* et *support* relève de la même condition.

D'autre part, les exemples que nous avons cités de *la Passion de Semur* et du *Saint Bernard* semblent devoir se réduire à la rime de la voyelle simple, *Bernard* étant prononcé *Berna*.

3. L'*r* de l'infinitif des verbes de la première conjugaison est tombée au XVIe siècle devant un mot commençant par une consonne comme le constate Robert Estienne, et comme le prouvent diverses graphies de Farel et de ses correspondants (cf. Thurot, II, 150 ; Brunot, II, 271) (2). A la rime, aucun auteur ne dit que *r* soit muette ; elle est seulement articulée plus mollement dans les verbes en *er* que dans *enfer* ou *Lucifer*. Les exemples ci-dessus cités où *er* rime avec *é* ou *ez* sont tirés du *Siege d'Orleans*, de la *Passion de Semur* et du *Saint Didier*. L'auteur du *Siege d'Orleans* présente plusieurs traits communs avec l'auteur de la *Passion de Semur*, mais G. Flameng, à l'ordinaire, se rapproche davantage des Picards. On sait qu'il a habité Langres ; il peut se faire qu'il ait connu là des prononciations caractéristiques de la région franco-provençale, comme il est arrivé à l'auteur du *Saint Bernard de Menthon* de prendre dans son langage quelques traits des parlers du sud-est. Nous n'avons aucun exemple d'*r* sourde après *e* ouvert (*fer*, *clair* etc., cf. Thurot, II, 147-8).

Pour les verbes en *ir*, les exemples sont rares. L'amuïssement semble au XVIe siècle (3) avoir fait de grands progrès (Thurot, II, 161 et s.), pour prévaloir « au XVIIe siècle absolument dans les mêmes conditions » que dans les infinitifs en *er* (*ib.*, 162). C'est dans la seconde moitié du XVIIIe siècle qu'il faut dater le changement du point d'articulation de l'*r*, changement grâce auquel l'*r* final a reparu partout en français normal. Mais le caractère très fermé de la voyelle *i* est cause que l'*r* a perdu de sa force. Pour les verbes en *oir* = *oi*, en effet, si nous trouvons, au XVe siècle à ajouter un exemple de Coquillart à ceux du *Siege d'Orleans* et de la *Passion*

(1) Pour la même raison, on peut lire *soldats* aussi bien que *soldarts* dans les exemples cités à la même page, note 2.

(2) Il y a un exemple de *tourner : voulenté* dans une chanson de 1526, publiée par M. E. Picot, *Rev. d'Hist. Litt. de la F.*, II, 1895, p. 48.

(3) La chanson où *servir* est prononcé *servi* (Cf. *R. d'Hist. Litt.*, 1894, p. 301, cité par M. Brunot, II, 271) est datée de 1523.

de Semur, les témoignages du XVIIe et du XVIIIe siècle indiquent une prononciation de l'*r* moins généralement affaiblie. Après *oe, ou, u,* nos exemples d'*r* sourde sont plus rares. M. Brunot (II, 271-2) n'a rencontré que des noms d'agents et d'adjectifs pour lesquels la prononciation *eux* pour *eur* peut être un fait d'analogie plus qu'un fait de phonétique, ou des noms au pluriel (*humeurs : creus* dans Jodelle) [1].

4. En résumé, les finales *t* et *s*, si sensibles à l'oreille aux XVe et XVIe siècles qu'elles rendaient sourde l'*r* placée devant elle, se sont affaiblies elles-mêmes comme les autres consonnes finales ; le phénomène d'*r* final redevenu sensible semble bien postérieur.

(1) L'exemple de *peur : soigneux* contredit donc, comme celui de *Saint-Leu : jour*, les conclusions de Thurot : « L'*r* n'a jamais été muette dans les noms en *eur* qui n'ont point de féminin en *euse*, soit dans les féminins comme *blancheur*, soit dans les masculins » (II, 164). « L'*r* s'est toujours prononcée dans les noms en *our*, sans exception » (II, 171)

DEUXIÈME PARTIE

DISPOSITION DES RIMES — LES STROPHES

CHAPITRE PREMIER

RIME PLATE

La rime « plate » (l'expression est de la fin du xve siècle) qu'on a appelée antérieurement « couplette » (xive s.), « doublette », « commune », « rimes jointes », « rime bourdonnée » (Blaise d'Auriol), a été pratiquée beaucoup plus tard pour les vers de 12 syllabes (fin xiie s.), et de 10 syllabes (xiiie s.) que pour les vers de 6, de 7 ou de 8 syllabes. La phrase a été d'abord coupée en deux, quatre, six vers, etc., non pas en trois, cinq, etc. Le couplet n'a été brisé que par Chrestien de Troyes, Raoul de Houdenc, Huon de Meri ; mais Benoit de Sainte-More ne s'est jamais permis d'enjamber d'un couplet à l'autre. Dès le xiiie siècle on s'est habitué à partager une rime plate entre deux interlocuteurs [1], le second se rappelle ainsi plus aisément le vers qui commence sa réplique et qui doit compléter la rime annoncée à la fin de la réplique précédente. Chez Greban, J. Milet, l'auteur du *S. Q.*, etc., c'est la règle.

Les longues compositions en rimes plates ne manquent pas chez E. Deschamps (*Dits, Dictiés, Traictiés, Prophecies, Sentences, Commissions, Lettres*, etc., V, 320, VII, 51, 141-5, 155-92, 253-65, 312-60, VIII, 4-83, 129-30, 211-341, t. IX, *Miroir de mariage*), chez C. de Pisan (*Epistre a Eustace Mourel*, II, 295-301, 212 v.) ; mais la rime plate est plus naturellement employée soit qu'il s'agisse de *Prouverbes mouraulx* (III, 45-57, 202 vers) ou de *Jeux a vendre* (I, 187-205), soit d'une façon incidente dans des pièces où se présentent d'autres groupes métriques (en vers de 8 ou 10 syllabes), *Le dit de la Rose*, II, 29-48, *L'Epistre au dieu d'amours*, II, 1-27,

(1) P. Meyer, *Rom.*, XXIII (1894), p. 1-35.

Le Livre du duc des vrais amans, III, 59-189) ; chez G. Chastellain (*Mysteres, Dictiés*), Jean de Courcy (*Le chemin de vaillance ou le songe doré,* 4000 vers de 11 syllabes, cf. A. Piaget, *Rom.*, XXVII (1898), 582-91), J. Meschinot (*Le songe*), Coquillart, II, 81-7, 209-10, 216-8, 223-7, G. Alexis (*L'ABC des doubles,* I, 9-54 ; 1283 vers, quelquefois 3 vers riment ensemble ; *Le deb. de l'h. et de la f.*, I, 142-4 ; *Le passe-temps de tout homme et de toute femme,* II, 101-110, 112-291), Martial d'Auvergne (II, 21-7, 176-98, etc., vers de 10 syllabes), etc., etc.

On répète assez communément que la grande majorité des œuvres de notre ancien théâtre sont écrites en rimes plates ; il faut distinguer soigneusement les compositions du XIVe siècle et celles qui ont été remaniées à partir de 1450. La fréquence décroissante de la rime plate au profit du quatrain à rime croisée, qui se décèle déjà chez Greban, s'accuse davantage à mesure que nous arrivons à G. Flameng, à Jacques Milet, au chanoine Pra, à Chevalet, etc.

Les plus anciennes compositions dramatiques n'interrompaient la rime plate que pour insérer un rondeau ou telle autre forme lyrique. Nous voyons encore le *Saint Clement,* le *Saint Crespin et Saint Crespinien,* le *Saint Bernard de Menthon,* la *Passion de Semur* s'abstenir du quatrain à rime croisée, ou ne l'admettre qu'en proportion infime. Dans la *Vengeance d'Arras,* on compte une cinquantaine de vers en quatrains sur quatorze mille ; le *Saint Laurent* s'écarte plus souvent de la rime plate pour le rondeau que pour le quatrain (la rime croisée ne se rencontre que dans une proportion de 5 pour 100 dans l'ensemble des vers). La même proportion se retrouve ou à peu près dans la *Passion d'Arras.* Mais elle est plus faible dans la *Passion* de Greban (moins de 600 vers, c'est-à-dire 2 pour 100). Il semble que ce soit surtout après Greban que les fatistes ont moins uniformément écrit leurs compositions en rimes plates. Le *Saint Remi* compte encore trois ou quatre fois plus de vers en rimes plates qu'en quatrains (je range dans le genre du quatrain, les huitains disposés en forme de ballade sans envoi du type *ababbcbc*).

Avec le *Saint Quentin* commence la série des œuvres où le quatrain l'emporte sur la rime plate (43 pour 100 des vers contre 36 pour 100). Les vers en quatrains sont deux et trois fois plus nombreux que les vers en rime plate dans le *Mistere des Trois Doms* ; ce qu'a perdu la rime plate, c'est la rime en sixain (plus fréquente que la rime plate) qui l'a gagné. Dans la *Destruction de Troye la Grant,* de Jacques Milet, le rôle de la rime plate est encore moindre

(11 1/2 pour 100 ; 67 pour 100 des vers sont en quatrains) ; il est extrêmement réduit chez Guillaume Flameng (le *Saint Didier* n'a que 3 pour 100 des vers en rime plate) ; enfin l'auteur du *Siege d'Orleans* a totalement évincé la rime plate ; les vers sont toujours disposés chez lui en quatrains ou en sixains.

CHAPITRE II

QUATRAIN ET MULTIPLES DU QUATRAIN

Quatrain monorime, en rime plate, croisée, embrassée. Strophes et groupes lyriques de 8, 16, 32 vers.

aaaa.

Il y a des laisses monorimes de toutes dimensions, soit dans les lais des auteurs lyriques, soit chez certains auteurs dramatiques, en particulier chez Jacques Milet.

Quatrain. — Isolé, ou en série, auquel cas la rime change à chaque quatrain : vers de 8 syllabes (Villon, p. 119; *D. T. G.*, 6427, 7324, 8612, 8833, etc., *S. Remi,* f° 113, 13961);

vers de 10 syllabes (*S. Adr.*, 29-40, 3 q.);

vers de 12 syllabes (Martin Fr., f° 255°, cf. A. Piaget, 259; Coquillart, I, 3-4 (5 str.); *P. de Semur*, 2840-99, 15 str. ; *S. Adr.*, aaaaaaaabbbbcccc, 3730-45);

vers coupés : aaa^3a^7 (*S. Remi,* f° 111, 13663; f° 117, v. 15); a^4aaa^8 (C. Pisan, III, 311, 4 str.); aaa^4a^8 (*S. Remi,* f° 61°, 7561 ; 79, 9685; 81°, 9945; 104, 12773; 111, 13669; 113, 13965 116, 12-5; 117°, 48); aaa^8a^4 (*S. Q.*, 9850-89, 10 str.); $a^8aa^4a^8$ (*S. Remi,* f° 79, 9698; 95°, 11646; 111, 13681; $a^8a^4aa^8$ (*S. Remi,* f° 79°, 9702); aa^8aa^6 (*S. Didier,* p. 71); $a^{10}aaa^{12}$ (*S. Adr.*, 3726-9).

Huitain. — Vers de 8 syllabes (*Lay piteux* attribué à Ch. d'Orl., I, 200; *D. T. G.*, 21062);

vers de 12 syllabes (*Lay d'am. mercy,* Agn. de Nav., 48).

Douzain. — Voir p. 109 ; le suivant est divisible par quatrains : aaaabbbbbbbb. — Vers de 12 syllabes (Agn. de Nav., *Lay d'am. mercy,* 47-8).

Seizain. — Vers de 4 syllabes (Agn. de Nav., 52);

vers de 5 syllabes (*Lay de plaisance,* A. Chartier, 539) ;
vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 16172-87) ;
vers coupés de 8 et de 4 syllabes : $aaaa^4aa^8aaaa^4aa^8aaaa^4$ (G. Chastell., complainte d'Hector, VI, 179-80).

Vingtain. — Vers de 5 syllabes (C. Pisan, I, 132-3).

aaab bbbc cccd, etc.

Type issu du précédent, Les quatre vers monorimes sont à cheval sur deux quatrains ; le premier de ces quatre vers termine un quatrain, le second commence le suivant. Nous n'avons d'exemples qu'en vers coupés.

1er type. — Le quatrième vers de chaque quatrain est plus court.
aaa^8b^3, etc. (Greban, 3290-327, 15468-508, 24109-62, le vers de 3 syllabes du dernier quatrain rime avec le premier vers de la suite, qui est en vers de 8 syllabes) ;
aaa^8b^4, etc. (A. Chartier, *Le liv. des 4 D.*, 598-684, 3315 vers, le vers de 4 syllabes du dernier quatrain manque ; Greban, 9449-508 ; *R. A. S. R.*, V, 17, p. 226 ; VII, 29, p. 284, le dernier vers est sans rime).
$aaa^{10}b^4$, etc. (Froiss., I, 348-62, 504 vers ; C. Pisan, II, 49-109, 2023 vers ; 111-57, 1531 vers ; 159-222, 2075 vers ; A. Chartier, *Le debat des deux fort.*, 549-81, 1247 vers ; Ch. d'O., I, 13-4, 57 v. ; Martin Fr., f° 99, cf. A. Piaget, 259 ; Meschinot, 122-41, 461 vers : Cretin, *Complainte sur G. de Bissipat,* 51-8, 153 vers, le premier couplet a 5 vers ; *R. A. S. R.*, II, 10, p. 33-4, 25 vers ; II, 26, p. 98, 12 vers ; Greban, 25350-501 [1] ; M. d'Auv., II, 17-20, 138 vers, dernière strophe : $nnn^{10}o^4n^{10}o^4$).

2e type. — Le vers plus court est à l'intérieur du quatrain.
$aa^7a^3b^7$, etc. (*S. Q.*, 3491-559, 69 vers, le 1er couplet est de 5 vers, le dernier quatrain : $oo^7o^3o^7$; 16208-98, 91 vers, le 1er couplet a 5 vers ; le dernier : $oo^7o^3pop^7$).

3e type. — Douzain : *aaab bbbc cccb.* Le troisième quatrain se ferme sur la deuxième rime.
vers coupés : aaa^7b^3 bbb^7c^3 $cc^7c^3b^7$ (G. Alexis, II, 43-4) ; aaa^8b^4 bbb^8c^4 ccc^8b^4 (*R. A. S. R.*, VI, 27, p. 262).

(1) Chez Froissart, le dernier vers de 4 syllabes est sans rime ; chez C. de Pisan, il se réduit à trois vers, de même chez A. Chartier, Cretin, et *R. A. S. R.*, p. 98 ; chez Ch. d'Orléans, la pièce finit par un cinquain $nnnoo^{10}$, et *R. A. S. R.*, par $nnn^{10}o^4o^{10}$; chez Greban, le dernier vers de 4 syllabes rime avec le vers de 8 syllabes de la suite du texte.

1. Les auteurs de compositions dramatiques, à l'exception de Jacques Milet, amateur de laisses monorimes de toutes longueurs, n'ont pas usé de huitains ou de douzains sur une même rime. Les auteurs du *Saint Quentin*, de la *Passion de Semur* et du *Saint Adrien* sont seuls à user du quatrain monorime en série (la rime changeant à chaque quatrain). Le *Saint Remi* présente un certain nombre de modèles en vers coupés, dont le plus fréquemment usité est aaa^4a^8 ; mais chez cet auteur, le vers de 4 syllabes s'insinue entre les vers de huit syllabes à n'importe quelle place de toutes les strophes ; ce sont là des dispositions de rencontre, et il faut en dire autant du seul quatrain en vers coupés que nous relevons dans le *Saint Adrien*.

2. Pour le type aaab, bbbc etc., qui forme comme une chaîne de strophes sans fin (les poètes que nous avons cités ont chacun leur façon d'arrêter la série des rimes), nous le voyons pratiqué avec autant de fréquence au temps de Cretin qu'au temps de Christine de Pisan. C'est presque toujours un vers plus court qui commence la série des quatre rimes et finit la strophe ; le mélange des vers de 10 avec les vers de 4 syllabes a toujours prédominé, c'est le plus ancien pour cette sorte de strophe et vers 1450 il est très employé. Mais le type aaab, bbbc... n'est guère commun que chez les poètes lyriques. Parmi les auteurs dramatiques, Greban, à peu près seul, fait exception. L'auteur du *Saint Quentin* le connaît aussi, par Greban autant que par A. Chartier, mais il le transforme ; chez lui le vers plus court termine la série des quatre rimes et se place le troisième de chaque strophe. G. Flameng, formé à l'école de G. Chastellain et moins familier avec les procédés de Greban, ne la présente pas ; Chastellain n'en a sans doute jamais usé, au moins n'en ai-je pas rencontré d'exemple dans ses œuvres imprimées.

G. Alexis a tiré de cette disposition un douzain fermé ; il n'est pas improbable que l'auteur du VIe traité des *Arts de seconde rhétorique* ait tiré d'Alexis, en changeant le mélange des mètres, celui qu'il donne en modèle.

aabb.

Deux rimes plates juxtaposées.

Vers de 7 syllabes (Martin Le Franc, f° 155°, cf. A. Piaget, p. 259); vers de 8 syllabes (*Poés. XIVe-XVe s.*, E. Ritter, p. 21-5, 20 quatrains proverbes ; C. Pisan, *Les enseignements moraux*, III, 27-44, 113 quatrains ; *Le passe-temps des deux Alexis frères*, dans

G. Alexis, II, 7-24, le prieur : aabb, le cordelier répond : abba) ; vers de 10 syllabes : *Huitain* aabbccdd (Agn. de N., *Compl.*, 9-11) ; vers de 12 syllabes (G. Chastell., VII, 281, 16 q.).

Forme redoublée aab*b* aab*b*′, ccb*b* ccb*b*′ etc. (*Le debat de l'omme et de la femme*, dans G. Alexis, I, 133-42, 40 quatrains : à partir du 7ᵉ : eeb*b* ffb*b*′ etc.) ;
vers coupés $aa^{10}b^{4}b^{10}$ (Cretin, *L'apparition de Chabannes*, 130-2, 30 vers, le 1ᵉʳ couplet : $aaaa^{10}b^{4}b^{10}$).

Sixain. — aabbaa. Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 16706 ; *Veng.*, fº 313, 361, 380) ; aabbc*c*, ddeec*c*, etc., vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 9137-66, 5 sixains à refrain dont les 4 premiers vers sont sur des rimes différentes à chaque strophe).

Dizain. — $aa^{8}b^{4}b^{8}a^{4}abbab^{8}$. Vers coupés (*S. Remi*, fº 103, 12594 ; croisement de rimes à la fin).

Douzain. — Vers de 8 syllabes (*3 Doms*, 7062-73) ;
vers coupés : $aabbaa^{8}b^{4}b^{8}a^{4}abb^{8}$ (*S. Remi*, fº 52, 6412) ;
sur cinq rimes plates différentes, en vers coupés : $aabb^{7}c^{3}cddee^{7}f^{3}f^{7}$ (G. Alexis, II, 51-2) ; $aab^{7}b^{3}ccd^{7}d^{3}ee^{7}f^{3}f^{7}$ (G. Alexis, II, 45) ; $aa^{8}b^{12}b^{8}c^{12}c^{8}d^{12}d^{7}e^{12}e^{8}f^{4}f^{8}$ (*P. de Semur*, 3305-16).

Sur deux rimes rangées en « doublette », alternées seulement pour les deux derniers vers. — Vers coupés : $a^{8}a^{4}b^{8}b^{5}a^{8}a^{4}b^{7}b^{5}a^{8}a^{4}b^{8}a^{4}$ (C. Pisan, III, 312) ; sur quatre rimes : aabbcc.... — vers coupés (C. Pisan). V. à la ballade, strophe de 12 vers, p. 177.

Seizain. — Vers coupés : $a^{7}a^{3}b^{7}b^{3}$ (*Lay de Plais.*, A. Chartier, 539-40) ; $aa^{7}bb^{3}$ (Froiss., II, 259 ; le dernier vers du premier quatrain, de 4 syllabes, doit être corrigé) ; $a^{7}a^{4}b^{7}b^{4}$ (id., I, 207).

8 quatrains. — Vers coupés : $aab^{5}b^{3}$ sept fois, pour finir : $aabb^{5}b^{3}$ (Froiss., II, 266-7).

abab.

Rime croisée.

Vers de 4 syllabes (M. d'Auv., II, 176) ;
vers de 6 syllabes (G. Chast., VII, 187-205, 400 v., *Recollect. des merv. adv. en ce t.*, et la suite par Molinet ; *P. de Semur*, 2295-8) ;
vers de 8 syllabes (E. D., p. 113-4, demandes ou réponses ; *Poés. XIVᵉ-XVᵉ s.*, E. Ritter, 39-43, 19 quatrains : « Patenôtre » ; G. Alexis, *Le passe-temps de tout h.*, II, 110-1 (7) ; *P. de Semur*, 2023-34, 6229-32, 5580-97 ; *S. Bern. de M.*, 775-8) ; v. au hui-

tain. — abab, cdcd, efef, etc., M. d'Auv., I, 1-16, 33-176, 199-204);
vers de 10 syllabes (C. Pisan, III, 11-4 (16), 15-26 (60); Agn. de Nav., *Lay dou par. d'am.*, 43; E. D., VIII, 117);
vers coupés: ab^8ab^7 (E. D., VII, 192, fin du *Dit des 4 offices du roi*); $a^8b^4a^8b^4$ (S. Laur., 3178, 12 vers et lacune).

Sixain. — Vers de 8 syllabes (*P. de Semur,* 8041-6, 8881-6; *3 Doms,* 3207, 4235, 7094, 8357, 11170; avec refrain: *ababab*, 3913, 5438, 5848; *S. Remi,* f° 113°, 13990; *S. Q.*, 6260, 7529);
vers de 10 syllabes (*P. de Semur,* 6645-50; *3 Doms,* 6840, 9032, 9573).

Huitain. — Les deux mêmes rimes croisées quatre fois.
Vers de 8 syllabes (G. Chastell., VII, 237-9, 32 v., 2 par 2, 269-74, 64 v. par reparties d'un vers, 278-80, 28 v. 2 par 2, le premier huitain est suivi d'un quatrain, il y a peut-être lacune; Greban, 2466-561, 13807, 15865, 21836-99, 21103-27; 21132-74, trois str. précédées d'un huitain: $ab^8abba^5ab^8$; *S. Didier,* p. 73 (latin et français); *S. Q.*, 15907-54);
vers de 10 syllabes (G. Chastell., VI, 437-57, 464 vers; Mo., *F. et D.*, 7 = 9°, *Or. a la V. M.*, 6 str. et envoi = sorte de ballade):
ababcdcd. — Vers de 5 syllabes, huitain précédé d'un huitain en vers de 10 syllabes (*S. Did.*, p. 213-4, v. au seizain, groupe lyrique).

Dizain. — *ab,* etc.; vers de 8 syllabes (C. Pisan, III, 309; *S. Q.*, 4972).

Seizain. — Vers coupés: a^7b^3 etc. (Froiss., II, 275).

Dixhuitain. — Vers de 5 syllabes (C. Pisan, I, 130-1, partagés en deux strophes de 9 vers);
vers de 8 syllabes (Mo., *F. et D.*. 118-243);
vers coupés: $a^7b^5a^7b^5$, etc. (Froiss., II, 275-6).

Vingtain. — Vers de 5 syllabes (Froiss., II, 268);
vers coupés: a^7b^3, etc. (Froiss., II, 249-50).

Vingtquatrain. — Vers coupés $a^7b^3a^7b^4$, etc. (Froiss., II, 278-9).

DOUBLE QUATRAIN CROISÉ

ababbaba.

Cette forme de huitain fut pratiquée quelquefois dans la ballade, en vers de 7 ou de 8 syllabes, depuis le temps de Christine de

Pisan et quelquefois encore au temps de Molinet (V. au chapitre de la ballade). Dans les œuvres dramatiques cette forme se rencontre au milieu des groupes ababbcbc ; la rime en *a* et la rime en *c* sont tantôt différentes, tantôt voisines, tantôt identiques ; nous avons rangé toutes ces formes sous la rubrique *ababbcbc* ci-dessous.

Vers coupés : $a^7ba^4bb^7aba^4$ (Froiss., I, 203-4, 4 strophes sur les mêmes rimes).

$a^7b^5a^7b^5b^7a^5b^7a^5$ (Agn. de Nav., 40, 2 strophes sur les mêmes rimes).

ababbcbc.

Les rimes peuvent varier à chaque quatrain, même dans une tirade suivie ; mais beaucoup plus fréquemment la seconde rime du premier quatrain devient la première du deuxième ; le même enchaînement de rimes peut exister ou n'exister pas entre le deuxième et le troisième, et ainsi de suite.

Le quatrain est quelquefois amorcé ou prolongé par un cinquième vers, qui joue auprès du quatrain le même rôle que le vers amorce ou prolonge rimant avec le premier ou le dernier vers d'une pièce lyrique de quelque mètre qu'elle soit, sans en altérer en rien la structure.

A propos du *Champion des Dames* et de plusieurs pièces de l'*Estrif* d'Alain Chartier, où cette disposition de rimes est continuellement pratiquée, M. A. Piaget fait remarquer (M. Le Franc, p. 257-8), qu'elle est rare au XIII[e] siècle, qu'au XIV[e] elle devient la forme habituelle de la ballade, et qu'au XV[e] elle se présente plus fréquemment encore : *le Chevalier aux dames, la Resolution d'Amours, le Debat du reveille-matin, le Breviaire des Nobles, La Belle Dame sans merci, la Response de la Belle Dame sans merci, l'Excusation maistre Alain* et *la Responce des dames faicte a maistre Alain, les Erreurs contraires a la Belle Dame en amours, le Traittié* par Baudet Herenc, *la Dame leale en amours, la Cruelle femme en amours, la Conclusion du debat sans relacion, l'Hospital d'amours, l'Hostelerie de joye, la Deserte du desloyal, le Congié d'amours, la Confession d'amours, le Debat du cuer et de l'eul, l'Ambusche vaillant, le Mirouer des dames, le Jugement du povre triste amant banny, le Livre de l'Amant rendu cordelier* ; de Coquillart (1), *le Plaidoyer entre la Simple et la Rusee, les Droits nouveaux, le Monologue du Gendarme cassé, le Blason des armes et des dames, le Testament de la Mule Barbeau, les Lamenta-*

(1) Sans continuité régulière d'ailleurs, I, 36-118, 121-94, II, 7-70, 80-8, 92-5, 197-107, 115-22, etc.

tions Bourrien, les Lettres de Baude envoyées a Mgr de Bourbon; les Fortunes et Adversitez de Jean Regnier, *la Complainte* de François Garin, *le Jardin salutaire* de Jean Joret, etc.

C'est Oton de Grandson qui s'en est servi le premier dans de longs poèmes; c'est à lui qu'Alain Chartier l'a empruntée (A. Piaget, *Rom.*, XXXIII, (1904), p. 205).

Nous ne pouvons songer à noter toutes les œuvres extérieures à la poésie dramatique qu'on pourrait ajouter à la liste précédente, ni, à propos des auteurs que nous citerons, relever tous les passages où cette disposition se représente; chez certains auteurs, G. Chastellain, par exemple, ou Villon, entre tant d'autres, elle cesse une page, pour reprendre à la suivante(1).

Vers de 4 syllabes (*S. Didier,* huitain précédé d'un huitain de 10 syllabes, p. 425; *S. Adr.*, 4618);

vers de 5 syllabes (*S. Didier,* p. 10, 207, 208; précédé d'un huitain de 10 syllabes, p. 1, 73, 206, 24-5, 132, 153, 216-17, v. au *seizain, groupe lyrique*; *S. Q.*, item, 12314, 2 gr., 18867, 4 gr., 20430, 3 gr., v. ibid., Mo., *F. et D.*, v. ibid.);

vers de 6 syllabes (Mo., *F. et D.*, 106° = 215, *Recoll. de merv.*, 1112 v.; 122 = 250°, *La robbe de l'archiduc,* 168 v.);

vers de 7 syllabes (Mo., *F. et D., Or. de S. Yp.,* précédé d'un huitain de 10 syllabes);

vers de 8 syllabes (Ch. d'Orl., I, 192-8, 2 complaintes de 96 v.; *complainte* de Valentin Granson, dans A. Chartier, éd. 1617, 759-64, 272 v.; Martial d'Auvergne, *Invitatorium,* I, 1-3 (6 huitains; les pièces suivantes sont en quatrains non suivis, abab, cdcd, p. 3-61, 89-231; II, 28-32); Coquillart, v. plus haut; *Le loyer des folles amours,* dans G. Alexis, I, 354; *S. Adr.*, 2588, 3 s., 2670-8, 4105-13, 6176-83; *S. Did.*, 169-72, « chant royal double »; *Poés. XIVe XVe s.*, E. Ritter, *Complainte d'am.*, 61-71, 34 s.; La *Passion de Semur,* passim (les références ont été données par M. Jeanroy, *Rev. des Lang. rom.*, 1906, p. 228, et par M. Stengel, *Zeitsch. für franz. Spr. u. L.*, t. 29, p. 187-8, soit qu'il s'agisse de quatrains, soit qu'il s'agisse de huitains); *Vengeance* (fos 361, 362, 432, une cinquantaine de vers); *Passion d'Arras* (1 261 vers, assez souvent par quatrains isolés); *Saint Laurent* (442 vers en quatrains ou multiples de quatrains); la *Passion* de Greban (600 vers environ disposés en huitains ou

(1) Le *Petit Testament*, p. 3-16, est tout entier en huitains, mais la disposition change quinze ou seize fois dans le *Grand Testament*; au total, elle couvre près de 1600 vers sur 2000.

en multiples de huitains, un cas excepté, 25304-7, quatrain complétant une série de huitains); *Saint Remi* [1], plus d'un millier de vers, en huitains ou multiples de quatrains, enchaînés ou non ; il faut y joindre les triples huitains qui constituent des ballades sans envoi (cf. p. 70, n.) ; quant au *Saint Quentin,* aux *Trois Doms,* à la *Destruction de Troye,* au *Saint Didier* et au *Siege d'Orleans,* on aurait plus vite fait de donner l'indication des passages où a été employée une autre disposition que celle de la rime croisée ; dans les *Trois Doms* et le *Saint Quentin* [2], c'est le quatrain qui est la base de chaque série de vers croisés ; au contraire, dans le *Saint Didier* et le *Siege d'Orleans,* chaque série se trouve être dans la très grande majorité des cas un multiple de huitains. Nous avons dit au chapitre de la rime plate quelles proportions de fréquence il y avait entre elle et la rime croisée chez les différents auteurs. Le *Saint Bernard de Menthon* ne présente qu'un passage de 48 vers divisés en huitains (1225-72, « oroison de l'archidiaque »).

Le même modèle se retrouve dans les *Arts de rhétorique* (*R. A. S. R.*, V, 9, p. 220, VII, 58, p. 313) ; le tout y est divisé par quatrains.

Le huitain est le premier élément d'un groupe lyrique plus important ; Molinet et d'autres auteurs le font suivre d'un sixain d'autre mètre (*F. et D.*, 101 = 201-3 (116 v.) ; 117 = 241 (44 v.), 132° = 276 ; v. au *quatorzain, groupe lyrique*).

Vers de 10 syllabes (G. Chastellain, VI, 139-42, et réponse de Jehan Castel, 142-5 ; *S. Adr.*, 4610 ; Coquillart, I, 23-4 ; Mo., *F. et D.*, 120°, rhétorique à double queue (A Mgr l'archeduc) ; *R. A. S. R.*, II, 14, p. 59) ;

vers de 12 syllabes (*S. Adr.*, 4954 ; 4963-7, aabab^{12}b^{8} ; G. Flameng le fait suivre d'un huitain d'autre mètre ; v. au *seizain, groupe lyrique*) ;

vers coupés de 8 et de 4 syllabes alternativement (*S. Laur.*, 3178-89, 3 quatrains ; *D. T. G.*, 645-69, 939-48, 1329-40, 6768-91,

(1) F^os 19 (8 v.), 34 (4), 45° (8), 49 (8 : ababbaba), 54 (id), 54° (12), 55° (16), 57° (28), 58° (36), 60° (8), 61 (56), 62 (32), 63 (16), 64 (60), 66 (32), 68 (32), 68° (20), 70 (24), 72 (52), 73 (4), 74° (8), 76° (36), 77 (4), 77° (28), 78° (24), 80° (48), 83 (36), 85 (16), 85° (44), 87 (32), 88° (8), 91 (8), 91° (16), 93 (8), 93° (28), 94 (4), 94° (4), 96° (4), 97° (24), 101 (48), 106° (16), 107 (8), 107° (4), 108° (32), 110° (72), 112 (12), 113° (8), 114 (8).

(2) Excepté quand un proverbe finit un groupe de huit vers ababbcbc, auquel cas c'est par une nouvelle rime que commence chaque huitain (13301-420, vers de 8 syllabes).

11061-92, 12939-62, 15266-81, 23537-76 ; de 10 et de 12 syllabes alternativement ; *S. Adr.*, 4950-3).

La disposition ababbcbc est la plus employée dans la ballade à strophe de huit vers, en vers de 8 ou de 10 syllabes, pendant tous les XIVe et XVe siècles ; le vers de 7 syllabes et les vers coupés ne se rencontrent guère que chez les poètes du temps de Machaut à celui de Charles d'Orléans, v. p. 170.

Sur 3 rimes : *ababacac*. — Vers de 8 syllabes (G. Al., I, 75-119, 880 v.).

Cette disposition, disent les éditeurs de G. Alexis, « ne paraît pas avoir été reproduite par d'autres poètes » (I, p. 59).

abba.

Rime embrassée. Vers de 7 syllabes (Les *vaux de vire* d'Oliv. Basselin, dans Crapelet, II, 155-6) ; (E. D., VI, 207-8 : « notables », 12 v. ; VII, 216, proverbes) ;

vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 1675, 7483 ; *Veng.*, f° 419 (4 vers répétés 20 vers plus loin), f° 483 ; *P. de Sem.*, 6927 ; *S. Remi*, f° 49°, 58°, 61, 62° (2), 71 (2), 70, 80°, 85 (6), 89 ; *D. T. G.*, 14677, 17237, 24157, 27969 : *S. Didier*, p. 165 ; *Le Contreblason*, dans G. Alexis, I, 277 ; *Le Passe-temps des deux A.*, *ib.*, II, 7-24, répliques du cordelier; Cretin, passim, en prologue ou épilogue de ses pièces lyriques et *Sur les abus de ce monde*, 71-2 (4) ; M. d'Auv., I, 16, 131, 175, 201, 203 ; *S. Adr.*, 4882, abbaa ; vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 118, 120-5 ; A. Chart., p. 581) ; vers coupés : $a^8bb^4a^8$ (*S. Clem.*, p. 64).

Huitain. — Vers de 10 syllabes (Agn. de Nav., 48).

abbabaab.

Double quatrain embrassé, vers de 8 syllabes (E. D., V, 320-3, « *Prophecie* », questions et réponses, divisées en quatrains ; les rimes changent à chaque huitain ; V, 367-9, 9 s. id. ; VIII, 124).

Douzain. — abba (ter), vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 7213-24).

Est aussi à base de quatrain abba le douzain abbaababbaab en vers de 5 syllabes (Greban, 4915) ; la rime embrassée finit aussi le douzain $aa^7a^3baa^7a^3bbaab^7$ (Greban, 14742-53).

Seizain. — Vers de 7 syllabes (Froiss., I, 202-3, 208-9 ; A. Chartier, 538-9 ; *R. A. S. R.*, III, 1, 168) ;

vers de 8 syllabes (Froiss., I, 33, 40-1 ; Agn. de Nav., 50) (le premier vers, sans doute fautif, est de 7 syllabes) ;

vers de 10 syllabes (Agn. de Nav., 48-9);
vers coupés : $a^4bb^3a^4$ (Froiss., I, 284); $a^7b^4b^7a^4$ (Froiss., II, 105-6, 285, 291); $a^7b^5b^7a^5$ (Froiss., II, 111-2); $a^7b^4ba^8$ (Froiss., I, 34-5).

Vingtquatrain. — Vers de 10 syllabes (G. Chastell., VI, 217-8).

1. On sait les origines de la double rime plate et de la rime croisée. « Les deux vers que l'on crut reconnaître de bonne heure dans le tétramètre trochaïque pouvaient être rattachés, soit entre eux, si le premier hémistiche de chaque vers rimait avec le second [d'où la strophe à rimes plates aabb], soit aux deux petits vers formés par le tétramètre suivant, si l'on faisait rimer respectivement ensemble les premiers et les seconds hémistiches [d'où la strophe abab] ». Selon M. A. Jeanroy, de qui sont ces lignes (2e éd., p. 378), le couplet des trois longs vers monorimes, qui a donné par division le sixain ababab est, « si nous en jugeons d'après la poésie latine (p. 381) », un peu plus ancien que celui des quatre vers (d'où est issu le huitain abababab).

2. La strophe à rimes plates (six, dix ou douze vers sur les deux mêmes rimes) n'est pas un type habituel dans les compositions dramatiques ; elle est de rencontre, pour ainsi parler ; elle ne paraît pas délibérément cherchée. Les longues strophes de ce modèle qu'on rencontre au temps de Froissart et de Christine de Pisan ne se retrouvent plus parmi les poésies postérieures aux leurs que dans un lai d'Alain Chartier.

3. On peut en dire autant du sixain, du huitain et du dizain de rimes croisées, autant aussi des strophes plus longues.

Les huitains en faveur au XIVe et au XVe siècle sont au premier rang ababbaba et ababbcbc. On s'explique aisément comment au théâtre le quatrain à rimes croisées et suivies d'un quatrain à l'autre s'est d'abord inséré dans la trame ordinaire de la rime plate ; c'est le cadre où se rangent les propos plus graves tenus par les personnages plus dignes, la phrase bâtie sur quatre vers abab fait un tout plus un que la double rime plate.

Vers le milieu du quinzième siècle (nous ne retenons ici que les caractéristiques générales, renvoyant à ce que nous avons dit ci-dessus, ababbcbc, vers de 8 syllabes, p. 92, pour les caractéristiques propres à chaque auteur) et après Greban, le quatrain s'est substitué progressivement à la rime plate. Les fatistes d'alors qui n'avaient pas à composer de toutes pièces de longues « istoires », mais seulement à refaçonner les matériaux laissés par leurs devanciers, ont

cru ajouter plus d'art en alternant la disposition des rimes, jugée trop monotone, d'une part ; et d'autre part ils ont vu tout l'avantage mnémonique de la nouvelle combinaison ; les tirades en effet peuvent être ad libitum de deux, quatre, six ou huit vers, le second interlocuteur, recevant pour la continuer la rime (abab-bcbc) ou les deux rimes (ab-ab) du premier, est assuré contre le danger de perdre le fil du dialogue.

Sans doute, tant qu'a régné la rime plate, des auteurs comme Greban et d'autres n'ont pas manqué de la placer à cheval sur deux tirades, mais l'anneau de la chaîne est moins solide ; la rime sonne deux fois en tout ; elle sonne souvent trois et quatre fois dans le système du quatrain.

J. Milet, G. Flameng et l'auteur du *Siege d'Orleans* sont moins attentifs à lier l'une à l'autre, par les rimes, les reparties que Greban, mais surtout que Pra et que l'auteur du *Saint Quentin*.

G. Alexis, qui semble collectionner les innovations, a usé du huitain ababacac ; il n'a pas été suivi ; je n'ai pas rencontré une seule fois cette disposition chez les fatistes, ses contemporains.

4. La rime embrassée abba, en dehors du *Saint Remi*, ne se présente jamais en série, chez les fatistes. Chez Cretin, chez Alexis cette sorte de quatrain est comme réservée à des énoncés didactiques.

aaab... —

La forme complète la plus courte de cette disposition de rimes est le huitain *aaabaaab*. Cependant, comme il y a des douzains et des vingtains construits sur ce modèle, il nous a paru plus rationnel de ranger toutes ces formes de strophes sous le schème de l'élément *aaab*, élément qui ne saurait exister isolé, puisque *b* serait sans rime, mais élément dont ils ne sont les uns et les autres que des multiples.

Huitain aaabaaab. — Vers de 5 syllabes (*3 Doms.*, 5239-70, 7842 57, 8475-90, 9862-9, 9954-71 ; *S. Didier*, p. 7-8 (2), p. 41, 54 5, 277-8 (2), 323, 389 ; après un sixain d'autre mètre, v. au *quatorzain groupe lyrique*, après un huitain, voir au *seizain, groupe lyrique ;* Cretin, après un huitain d'autre mètre, 167-74) ;
vers de 8 syllabes (*Lay piteux*, attribué à Ch. d'Orl., I, 203-4 (4) ; *D. T. G.*, 8092, 32 v.) ;
vers coupés : $aa^7a^3b^7$ (*Lay piteux*, dans Ch. d'Orl., I, 205) ; $aaaba^7aa^3b^7$ (*Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 205-6) ; $aa^8a^3b^8$ (*3*

Doms, 10104-27, 10443) ; $a^8aa^3b^8$ (*S. Didier*, p. 65); $a^8aa^4b^8$ (*3 Doms*, 6382-97); aaa^8b^4 (*S. Q.*, 12991-13 038); $aa^4a^8baa^4ab^8$ (*S. Adr.*, 6417); aaa^5b^8 (Greban, 14690); $aaa^{10}b^4aaab^{10}$ (*S. Adr.*, 6403).

Douzain aaab (*ter*). — Vers coupés : $a^7a^3ab^7$ etc. (G. Alexis, II, 54); $a^{10}aa^3b^{10}$ etc. (*3 Doms*, 6447-58); $aa^7a^3baa^7a^3bbaab^7$ (Greban, 14742-53).

Le douzain aa^7a^3b $aa^7a^3bbb^7b^3a^7$ de Molinet (*F. et D.*, *Le trespas du duc Ch.*, 45 = 72°) est une combinaison à mi-chemin du seizain que nous aurons à examiner plus loin (aaab *bis*, bbba *bis*).

Seizain. — Vers de 5 syllabes (Froiss., II, 258-9, 265-6, 286);
vers de 7 syllabes (Froiss., I, 331-2, C. Pisan, I, 125-6, 135-6, III, 308, 316-7 ; *Complainte* dans A. Chartier, éd. 1617, 773-4);
vers de 8 syllabes (Agn. de Nav., 49-50 ; Froiss., II, 302-3 ; Fredet, dans Ch. d'Orl., I, 184 ; Greban, 24668-86 ; *R. A. S. R.*, II, 1, p. 18);
vers de 10 syllabes (*Lay*, dans A. Chartier, éd. 1617, 542);
vers coupés : $a^5a^3a^4b^5$ (Froiss., II, 296); $a^3a^5a^4b^5$ (Froiss., II, 106); aaa^4b^6 (*Complainte*, dans A. Chartier, éd. 1617, 775); $a^7a^3a^7b^3$ (Froiss., II, 305); $a^7a^3ab^7$ (Froiss., I, 204, 288-9); $aa^3a^7b^3$ (Froiss., II, 294); $a^7a^3ab^7$ (Agn. de Nav., 39, le premier vers, peut-être fautif, de tout le seizain est un octosyllabe ; 45-6); aaa^7b^4 (Froiss., I, 207-8, 285); $a^7a^4a^7b^4$ (Froiss., I, 203); $a^3a^4ab^7$ (Froiss., II, 264, 288); $a^7a^3a^4b^7$ (Froiss., II, 107); aaa^7b^5 (Agn. de Nav., 41); $aa^5a^7b^5$ (Agn. de Nav., 42, *Lay de plais.*, A. Chartier, éd. 1617, 540-1); $a^7a^3a^7b^5$ (*R. A. S. R.*, III, 1, p. 167); $a^7a^3a^5b^7$ (*Lay de pl.*, A. Chartier, éd. 1617, 537-8); aaa^8b^4 (Froiss., I, 310-4, 9 seizains); aaa^4b^8 (Froiss., II, 296-7); $a^8aa^4b^8$ (*3 Doms*, 6382-97); aa^4ab^8 (Froiss., II, 159-60); aaa^8b^6 (Froiss., II, 109-10); $a^7a^6a^7b^8$ (Froiss., II, 286-7) ; $aa^4a^8b^7$ (Froiss., II, 294); $a^8a^4a^8b^6a^8a^4a^8b^7$ (*bis*) (C. Pisan, I, 130). V. page suivante d'autres seizains.

Vingtain. — Vers coupés : aa^3ab^7 (Froiss., II, 258); $a^6a^4ab^3$ (C. Pisan, I, 139-40); $a^3a^4ab^7$ (Froiss., II, 261-5).

Vingtquatrain. — Vers coupés : aaa^5b^3 (Froiss., II, 281-2, excepté le 24e vers en 5 syllabes) : aa^4ab^8 (Froiss., II, 279) ; $aa^8a^3b^8$ (*3 Doms*, 10104-27).

$a^7a^3ab^4a^7aa^3bb^7bb^3a^7$ (*bis*) (E. Deschamps, II, 348); $a^7a^3aba^7aa^3bbaab^3$ (*bis*) (E. D., II, 328); $a^7a^3a^4ba^7a^3a^4bbaa^7b^4$ (*bis*) (E. D., II, 320).

Sont rangées au huitain les formes où le second quatrain présente avec le premier des différences dans la disposition des mètres.

Peut être rangée au douzain la strophe $aaa^7b^3ccc^7b^3dd^7b^3d^7$ (G. Alexis, II, 53 ; les deux derniers vers semblent devoir être intervertis).

Seizain : aaabaaabbbbabbba.

Double huitain sur deux rimes ; le second est semblable de structure au premier, la seconde rime prenant seulement la place de la première.

Vers de 5 syllabes (M. d'Auv., *Les Vigilles,* 1, 74-5 (2), 76-7 (au deuxième un vers manque), 83, 84-6, 5 s.);
vers de 6 syllabes (M. d'Auv., *ib.*, I, 66-8 (4) ; *D. T. G.*, 1-32);
vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 22159-74 ; *S. Q.*, 5957, 72);
vers de 10 syllabes (A. Chartier, 532 (10) : G. Chastell., VI, 174-5 ; M. d'A., *Vig.*, I, 69-70 ; *R. A. S. R.*, VII, 56, p. 311-2);
vers coupés : $a^7a^3a^7b^3$... etc. (Froiss., II, 281, 298); $a^7aa^3b^7$... etc. (*S. Bern. de M.*, 730-45) ; $aa^7a^3b^7$... etc. (Greban, 5079-148 (vient après un onzain avec lequel il forme un groupe reproduit trois fois), 28726-41 ; *R. A. S. R.*, V, 35, p. 242, VII, 24, p. 260, 53, p. 309) ; $a^7aa^3b^7$... $b^7b^3ba^7$... (*bis*), *Trentedeuxain* (E. D., II, 172-3) : aaa^7b^4... etc. (C. Pisan, III, 203-8, 10 s.); $a^8aa^3b^8$... etc. (*3 Doms,* 7686 (le dernier élément de quatre vers réduit à ba^8 a perdu les deux vers intérieurs de 3 syllabes), 9920-35) ; $aa^8a^3b^8$... etc. (*S. Didier,* p. 51, 306-7, 415-6); aaa^8b^4... etc. (Froiss., I, 3-7, 8 s., 132-56, 46 s.); aaa^4b^8... etc. (Froiss., II, 304, 2 s.); $aaa^{10}b^4$... etc. (Mach., 123 et s. (13); C. Pisan, I, 281-95, 27 s.); $a^{10}a^4a^6b^{10}$... etc. (*R. A. S. R.*, VII, 55, p. 310-1); $a^3a^5a^8b^{10}$... etc. (Greban, 6848-63); $a^{10}a^8a^3b^5$... etc. (Greban, 6864-79) ; $aa^5a^3ba^7aa^3b^7$ et (*bis*) $b^7bb^3a^7$ (M. d'Auv., *Vig.*, I. 87).

aaabaaabbbbcbbbc.

Le second huitain, au lieu de ramener la première rime comme dans le seizain précédent, en amène une troisième.

Vers de 5 syllabes (Greb., 10353-68 ; *3 Doms,* 7842-57, 8475-90) ;
vers de 8 syllabes (*Le livre des quatre dames,* dans A. Chartier, 594-8 ; *D. T. G.*, 8092-123, 2 s.) ;
vers coupés : $aa^8a^3b^8$... etc. (*3 Doms,* 10428, un vers manque au quatrain final) ; $aa^8a^1b^8$... etc. (*S. Didier,* p. 258-9).

abbb répété.

Seizain : *abbb (bis) aaab (bis).* — Vers de 8 syll. (C. Pis., III, 309).

aabc répété.

Douzain. — Vers coupés : $aa^7b^3c^7$ (G. Alexis, II, 48-9).

Seizain. — Vers coupés : aab^8c^4 (*Le regret d'un amour,* dans A. Chartier, 799-800).

aabcaabcccabccab.

Seizain en vers coupés : aab^8c^4... cca^8b^4... (*D. T. G.*, 5304-431, 8 str., 14999-15047, 3 str., 19211-90, 5 str.).

abbc.

Douzain en vers coupés : ab^7b^3c a d^7d^3c $ae^7e^3c^7$ (G. Alexis, II, 52).

abcd répété.

Douzain. — Vers coupés $ab^7c^3d^7$ (G. Alexis, II, 50).

1. C'est de la forme *aab* (dont nous rappelons au chapitre du tercet quelle a été l'origine) que sont issues les formes *aaab, aaaab,* etc. qui par leur répétition simple, double ou triple, constituent ces longues strophes de lais qu'affectionnaient Froissart et Christine de Pisan et qui n'ont pas encore paru surannées au temps de Martial d'Auvergne et de G. Alexis. Parmi les fatistes, Greban, G. Flameng, J. Milet, les auteurs du *Saint Quentin* et (une fois seulement) du *Saint Adrien* y ont eu recours. L'auteur du *Siege d'Orleans,* Mercadé et beaucoup d'autres ne la présentent jamais.

2. Le seizain avec interversion des rimes au second huitain (bbba) est contemporain ou presque (si l'on n'en trouve pas chez Agnès de Navarre, Froissart et Christine de Pisan la possèdent déjà) de la disposition aaab quadruple. Quant au seizain sur trois rimes (bbbc au second huitain), je ne l'ai pas rencontré avant Alain Chartier ; les fatistes pratiquent ce double huitain à rimes suivies, comme ils pratiquent le double quatrain et le double sixain à rimes suivies, avec cette différence toutefois que le seizain, au contraire du huitain, est plus fréquent sur deux rimes que sur trois. C'est que le seizain forme un tout de caractère nettement lyrique, plus séparable du contexte.

3. La disposition inverse abbb essayée par Christine de Pisan a été, si on la compare à aaab, aussi méprisée que l'a été abb tenté par Greban en face de aab (v. p. 119). Cependant Froissart la présente dans le huitain abbbaabb, répété quatre fois.

C'est sans doute chez A. Chartier que Jacques Milet est allé

chercher la disposition « aabc répété », car l'on ne voit guère nulle part ailleurs dans sa longue composition, qu'il ait essayé d'innover. Au contraire, il se pourrait que G. Alexis l'eût retrouvée de lui-même, comme il a combiné, sans modèle, et sans doute sans imitateur, les types abbc, abcd.

HUITAINS DIVERS

aaabbbaa. — Vers de 5 syllabes (*3 Doms,* 733-64).
aaabbaab. — Vers de 8 syllabes (*S. Laur.,* 6317).
aaabaabb. — Vers de 8 syllabes (Greban, 28817 ; *3 Doms,* 2968).
aabbaaab. — Vers de 10 syllabes (G. Chastell., VII, 453-5, 8 str.); vers coupés : $aa^8bb^3a^8aa^3b^8$ (Greban, 11755).
aabaaaab. — Vers coupés : $aa^4ba^8aaa^4b^8$ (C. Pisan, III, 312).
aaaabaab. — Vers coupés : $a^4aaa^8b^4aab^8$ (*S. Adr.,* 4167, suivi d'un vers *b* ; rangé aussi au neuvain).
aabaaabb. — Vers coupés : $aab^8aa^4abb^8$ (*S. Remi,* f° 57, 6970).
aabaabba. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 45-6 (2), 102-3); vers coupés : $aabaab^5ba^8$ (Greban, 14077).
aababbaa. — Vers de 8 syllabes (Greban, 32491).
aabaabbb. — Vers de 8 syllabes (*S. Didier,* p. 128).
aabababb. — Vers coupés : $aa^{10}b^4aba^{10}b^4b^{10}$ (Martin Fr., f° 128, cf. Piaget, 259).
aabbbaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 103).
Seizain. — Vers coupés : $a^7ab^4b^3ba^4a^7b^4$ *bis* (E. D., II, 335-6, 343).
abaabaab. — Vers de 8 syllabes (E. D., VIII, 118).
abaabbaa. — Vers de 10 syllabes (*R. A. S. R.,* V, 12, p. 222); v. ci-dessous *abaabbcc.*
abababaa. — Vers de 10 syllabes (E. D., IV, 121).
ababbaab[1]. — Vers de 8 syllabes (Ch. d'O., *Songe en complainte,* I, 92-7, 176 v.);
vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 118 ; v. latins, VI, 281, VII, 45); vers coupés : $a^7b^4a^7b^4b^7a^4a^7b^4$ (C. Pisan, III, 308-9); $ab^8abba^5ab^8$ (Greban, 21126-73, suivi trois fois d'un huitain cdcdcdcd).

Seizain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 310-1);
vers de 8 syllabes (E. D., VI, 155, II, 270-1).

(1) Elle rappelle la disposition ababbccb qu'on rencontre dans huit chansons d'Adam de la Halle, cf. H. Guy, p. 250, n. 3 ; Ad. d. l. H. a aussi abababba, abbaabab et abbaacca.

abbbaabb. — *Trentedeuxain.* Vers coupés : $a^5bbb^7aa^4bb^8$ (Froiss., I, 39-40).
abbabaab. — Voir à *abba.*

aaaaaaab répété.

Seizain. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 6453-68);
vers coupés : $aaaaaaa^{10}b^4$ (Froiss., I, 168, II, 139-48, 14 s., 209-15 12 s.).
Vingtquatrain. — Vers coupés : $aaaa^3a^4a^3a^7b^8$ (C. Pisan, I, 133-4).
Trentedeuxain. — Vers coupés : $aaaaaa^5b^8$ (C. Pisan, I, 134-5).

abaabbcc.

Vers de 5 syllabes (*S. Q.*, 8248-79, précédé d'un huitain en vers de 10 syllabes, v. au *seizain groupe lyrique*);
vers de 8 syllabes (*Le debat sans conclusion, Rom.*, XXXIV (1905), 571-4, 808 v., G. Chastell., *Le Pas de la mort*, VI, 49-65, 728 v.; *R.A.S. R.*,V, 10, p. 221; *S. Didier*, p. 52-3, 6 str. terminées par un proverbe; p. 139-40, 5 str. id., p. 236, 292-3, 316; *S. Q.*, 11417-24; Mo., *F. et D.*, proverbe au dernier vers ou au premier, *Complainte de Marie de Bourg, au duc son epoux*, 53 = 86 (48 v.); *Compl. de Renommee*, 53°-5° = 87-92°, sauf une strophe, p. 91; *Le temple de Mars*, 60° = 105°, précédé d'un huitain en vers de 10 syllabes; *S. Q.*, 11417-24, prière de Quentin);
vers de 10 syllabes (G. Chastell., VI, 133-8 (*Le throne azuré*), 139-42 (*Epistre a Jehan Castel*), 147-66 (*Ep. a Philippe de Bourg.*), 219-42 (*Le Dit de verité*), VII, 67-73 (*Epitaphe de Pierre de Brezé*), 166-79 (*Les Douze dames de rhét.*); J. Robertet, dans G. Chastell., VII, 150-4, 16 h.; *S. Didier*, v. au *seizain* le groupe composé de ce huitain et d'un autre huitain d'autre mètre; Molinet, qui a donné un autre modèle de ce genre de huitain dans son *Art de Rhétorique* (*R. A. S. R.*, V, 11, p. 221), l'emploie presque à chaque page des *Faictz et Dictz* (il faudrait donner ici les titres des 27 pièces où il entre), soit suivi d'un huitain en vers d'autre mètre (ex. *Oraison de S. Ypolite*, 12° = 17°), soit avec des effets de batelage, procédé fort fréquent chez lui avec le vers de dix syllabes, soit terminé ou commençant par un vers proverbe, soit terminé par un vers latin (ex. *Epitaphe d'Ysabeau de Castille*, 68 = 120°); le *Saint Quentin* use de la même forme, du même batelage (ex. 18851, *aaabb* aux vers 2, 4, 5, 6, 7 : deux huitains), compose des groupes lyriques en

faisant suivre ce huitain soit d'un quatrain (12306-29, 18867-914, 20422-57), soit d'un cinquain (v. au *treizain*), soit d'un sixain (v. au *quatorzain*), soit d'un huitain (v. au *seizain*), soit d'un dizain (v. au *dix huitain*), soit d'un quatorzain (v. au *vingt deuxain*). Cretin y est revenu plusieurs fois, 48-51 (96 vers), *le Debat des chiens et des oys.*, 80-107 (696 vers), *le Plaidoyé de l'amant*, 145-53 (256 v.), *Invect. sur la Journee des Esperons*, 167-74 (224 v.); avec batelage à l'intérieur, proverbe au 8e vers, et un autre huitain en vers de 5 syllabes après chacun de ces huitains); lettre à Molinet, 270-1 (16 vers);

vers de 11 syllabes (type signalé, sans exemple à l'appui, par Molinet dans son *Art de rhétorique, R. A. S. R.*, I, 11, p. 221);

vers coupés: abaabb^{10}cc^{8} (Mo., *F. et D.*, 24° = 34°, avec batelage (184 vers), *Les Aages du monde*).

ababbbcc. — Vers de 10 syllabes (*S. Did.*, p. 1, suivi d'un huitain dedeefef en vers de 5 syllabes ; v. au *seizain, groupe lyrique*).

abababcc. — Vers de 5 syllabes (*S. Q.*, 9-16, précédé d'un huitain, v. au *seizain, groupe lyrique*; à la seconde strophe l'ordre est abaabbcc; la première strophe semble donc devoir être corrigée et le type abababcc, supprimé).

1. Les divers types de huitains sur deux rimes peuvent, à très peu d'exceptions près, se ramener soit au quatrain soit à un sixain que complète une rime plate ou croisée.

En particulier les types aaabbaab, aaabaabb peuvent se comprendre comme des sixains soit précédés et suivis d'un vers complémentaire, soit précédés d'une rime plate (le sixain abbaab existe chez Mercadé et chez Greban, abaabb, dans la *Passion de Semur*, la *Passion d'Arras*, le *Saint Laurent* et le *Saint Quentin*). Mais si l'on en rapproche le type aaabbbaa des *Trois Doms*, on est assez tenté d'y voir une variante du type aabbaaab que je rencontre chez G. Chastellain et après lui chez Greban, combinaison, naturelle à l'époque où elle est apparue, de la double rime plate et de l'élément aaab lequel jusque-là ne s'accouplait qu'avec d'autres aaab ou bbba.

2. La disposition aabaaaab de Christine de Pisan est beaucoup plus rare que le septain de disposition analogue aabaaab ; une forme inverse en vers coupés de mêmes mètres se retrouve dans le *Saint Adrien* (aaaabaab, avec un vers complémentaire qui peut le faire ranger au neuvain); c'est une coïncidence plus vraisemblablement qu'une imitation.

3. L'auteur du *Saint Quentin* est le seul parmi ses contemporains

qui soit revenu au huitain aaaaaab, base de strophes plus longues, qu'avaient pratiquée Christine de Pisan et Froissart, Greban, J. Milet, G. Flameng ont pratiqué le cinquain, le sixain, le septain de ce mode, J. Milet seul, le onzain, l'auteur du *Saint Quentin* seul, le huitain et le neuvain.

4. Les poètes modernes construisent d'ordinaire le huitain sur plus de deux rimes.

La disposition abaabbcc du huitain sur trois rimes semble inconnue au quatorzième siècle. Les rares exemples que nous pouvons en citer au chapitre de la ballade sont tirés du *Saint Quentin* ; ils sont tous en vers de 8 ou de 10 syllabes. Parmi les auteurs d'*Arts de rhétorique,* Molinet est le premier à en donner le modèle. Il est possible que l'invention du type soit due à G. Chastellain ; c'est en tout cas à lui qu'il doit la fortune qu'il a eue dans la seconde moitié du siècle ; c'est de lui que le tiennent les Guillaume Flameng, Jean Molinet et Cretin, qui, plus jeunes, ont reçu ses leçons. Greban, son contemporain, n'en présente pas d'exemple, ni Mercadé, ni Pra, ni Jacques Milet ; il n'est pas non plus dans les habitudes de Guillaume Alexis ; tous ces derniers auteurs paraissent de ce point de vue s'être formés à d'autres écoles. Nous avons vu plus haut que le sixain abaabb qui le commence est connu des auteurs de la *Passion de Semur,* de la *Passion d'Arras* et du *Saint Laurent.*

5. La disposition ababbbcc, si voisine de la précédente, est beaucoup moins fréquente, à l'état de groupe séparé. Nous n'avons pas apporté ici d'exemples tirés d'un texte continu, ce groupe de huit vers pouvant être réduit à un quatrain suivi de deux rimes plates ou à un sixain suivi d'une rime plate (V. au sixain la forme ababbb).

6. Les poètes du xve siècle, en dehors des dispositions précédentes et du huitain ababbcbc dont il a été déjà parlé, connaissent peu de formes de huitains sur trois rimes ; ababcbcb que Conon de Béthune emprunta à Bertran de Born (cf. L. E. Kastner, p. 218) se retrouve dans un groupe de vers qu'on peut détacher du contexte comme douzain : ababcbcb (a) dda (*P. de Semur,* 6923, d'après E. Stengel, *Zeitsch. für fr. Sp. u. L.,* t. 29, p. 190) ; aaabcccb se rencontre chez Du Bellay, C. Delavigne, Lamartine, Musset, M. Rollinat (Kastner, 185-6, 219) ; ababcccb est présenté comme une invention de V. Hugo (*ib.,* 185), abbaacac, comme une invention de Melin de Saint-Gelais (*ib.,* 187).

Quant à la disposition abababcc, *l'ottava rima* des Italiens (cf. Kastner, p. 186), elle est encore tout à fait inconnue de nos auteurs.

Chaque fois que ababab a été employé par eux (*P. de Semur, 3 Doms, Saint Remi, Saint Quentin*), c'est un quatrain croisé qui suit, ou, très rarement, une rime plate (dans la *P. de Semur*) qui ne peut faire corps avec le sixain.

SEIZAIN, GROUPE LYRIQUE

1° Formé de deux huitains de mètres différents, juxtaposés :

ababbcbc^{10}*dedeefef*^{4} (*S. Didier,* p. 425 ; *S. Q.,* 20430, 3 gr.); ababbcbc^{10}dedeefef^{5} (*S. Didier,* p. 73, 206); ababbcbc^{10}dedeefef^{8} (*S. Didier,* p. 169-72, l'ensemble, reproduit cinq fois, constitue un chant royal double).

abaabbcc^{10}*dedeefef*^{5} (*S. Didier,* p. 24-5, batelage aaabb aux vers 2, 4, 5, 6, 7, p. 132, id., p. 153, 216-7 (un vers manque au 1er huitain), 281-2, 315 ; Mo., *F. et D., Le siege d'am.,* 70° = 126°, la pièce continue en huitains d'octosyllabes, 16° = 23, *Or. de S. Ypol.*); abaabbcc^{10}dedeefef^{7} (Mo., *F. et D., Or. de S. Ypolite,* 16 = 22°, batelage double au premier hémistiche, rhétorique à double queue aux six premiers vers du premier huitain, au second huitain, les troisièmes syllabes des huit vers riment selon la disposition ededegeg) :

Je vous tiens mon tresor refnl*gent, gent,*
Ar*gent* ard *gent,* point ne m'est con*fort fort,*
Le monde faulx par trop hardi*ment ment,*
Sou*vent* son *vent* en maint bon con*vent vent :*
Il *prent* et *rend* confus maint mil*lord ord,*
Sup*port* et *port* soyez, quant la *mort mord,*
S'a *tort* me *tord,* j'ay pour tout mon armoy
Vous seulement, Dieu le scayt, vous et moy.

Patron *seur,* resplendissant,
Bruyt puis*sant,* triumphateur,
Flouron *meur,* esjouyssant,
Fruict plai*sant,* consolateur,
Sentant *fleur,* ostant douleur,
Enques*tez,* tenez bon port,
Querant *heur,* portant valleur,
Conques*tez,* regnez peu fort.

abaabbcc^{10}dedeefef^{8} (Mo., *F. et D., Le siege d'am.*, 70° = 126°, 19 gr.).

abaabbcc^{10}dedefgfg^{5} (*S. Didier*, p. 213-4, même batelage).

abaabbcc^{10}dededeff^{5} (*S. Q.*, 1-32, 2 gr., même batelage).

abaabbcc^{10}deddeeff^{5} (*S. Q.*, 8248-79, 2 gr., même batelage); abaabbcc^{10}deddeeff^{8} (Mo., *F. et D., Le temple de Mars*, 60° = 105°, 20 gr.; *Œuvre de poeterie*, 86 = 166).

abaabbcc^{10}dddeddde^{3} (*S. Q.*, 18189-220, même batelage; au second groupe batelage sur six vers, 2 à 7 : aaaabb); abaabbcc^{10}dddeddde^{5} (*S. Didier*, p. 115, 141, même batelage; Cretin, 167-74, 14 gr.; *S. Q.*, 983-1014, 2 gr.); abaabbcc^{10}dddeddde^{7} (Mo., *F. et D.*, 12° = 17°, 16 gr.).

ababbbcc^{10}dedeefef^{5} (*S. Didier*, p. 1, même batelage).

Vers coupés. — *ab^{8}abba^{5}ab^{8} cdcdcdcd^{8}* (Greban, 21126-73, 3 gr.).

2° Formé d'un douzain et d'un quatrain de mètres différents, juxtaposés :

aabaabbbcbbc^{10}cdcd^{8} (*S. Didier*, p. 40-1).

Remarque. — Le groupe suivant pourrait se décomposer en dizain et sixain, mais il est préférable de le considérer comme un tout, puisque d'un bout à l'autre ce sont les deux mêmes rimes et le même mélange de mètres :

aaa^{5}a^{7}baaa^{5}a^{7}bbb^{5}a^{7}b^{5}a^{7}b^{5} (Greban, 4673-88).

1. Guillaume Flameng, Cretin et Molinet doivent à Greban la première idée de cette juxtaposition de deux strophes de mètres différents; je ne l'ai pas trouvée chez Meschinot. Mais cette idée empruntée à Greban, Flameng et Molinet l'ont réalisée en usant d'une disposition de huitain qu'ils devaient à G. Chastellain (abaabbcc), et que Cretin a pratiquée aussi, mais séparément. La disposition ababbbcc que Flameng présente soit isolée, soit en composition dans un groupe lyrique, a probablement même origine.

2. Du type ababbaab dont Greban avait usé à la suite de Christine de Pisan et d'Alain Chartier, ses successeurs ne présentent aucun exemple; de la disposition abababab, qui est la plus ancienne de toutes les dispositions de huitain, ils n'ont pas voulu non plus. G. Flameng, J. Molinet et G. Cretin reçoivent l'héritage de Greban et de G. Chastellain; mais ils négligent de Greban certaines formes qu'il avait lui-même reprises d'auteurs plus anciens et que G. Chastellain avait remplacées par d'autres. On verra qu'ailleurs (aux groupes de 13, 14, 18, 20, 22, 24 vers, groupes lyriques)

comme ici, J. Milet, Pra, les auteurs du *Siege d'Orleans*, du *Saint Adrien*, etc., ne présentent jamais cette fusion de procédés pris partie à Chastellain, partie à Greban.

SEIZAINS DIVERS

Nous avons vu précédemment les formes de seizain qui se ramènent à des formes plus simples, quatrain ou huitain. Dans la plupart de celles qui suivent on peut reconnaître une juxtaposition de quatrains, mais différents par la disposition soit des mètres, soit des rimes :

$a^8a^4a^3b^8$, les trois autres quatrains : $a^5a^4a^3b^8$ (Froiss., II, 290-1).

$a^7a^3b^7b^3$ (*ter*), et $ab^7b^3a^7$ (Froiss., II, 265).

abab et (*ter*) *baab*. — Vers de 10 syllabes (A. Chartier, *Lay de plais.*, 541-2, 549).

aaab (*bis*) *bbbaaaab*. — Vers de 7 syllabes (Martin Fr., f° 45, cf. A. Piaget, p. 259).

aabaabbaabbaabba (*bis*). — *Trentedeuxain*. — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 197-8, 202-3).

aabaabbaabaabaab (*bis*). — *Trentedeuxain*. — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 199-200).

aaabaabbbaaabaab (*bis*). — *Trentedeuxain*. — Vers de 4 syllabes (E. D., II, 336-7).

aaabbbaaabbbaaab. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 6175-90).

$aa^8b^6ba^8a^6a^8b^6bb^8a^6ab^8a^6b^8a^6$. — Vers coupés (*R. A. S. R.*, VII, 54, p. 310).

$a^8bb^4a^8aa^4b^8bb^4a^8aa^4b^8bb^4a^8$. — Vers coupés (C. Pisan, III, 314).

ababbcbccbcbbdbd. — Vers de 8 syllabes (*S. Adr.*, 7868).

Analogue au seizain divisible par quarts est la chanson à refrain aba*b* bcb*b* bcb*b* ddb*b*. Vers de 10 syllabes (*3 Doms*, 6251-67); v. d'autres types à la rubrique : *Chansons à refrain*.

Reposent en tout ou en partie sur une base de cinquain :

abbbbabbbbabbba. — Vers de 8 syllabes (C. Pisan, III, 309-10);

$aaa^5a^7baaa^5a^7bbb^5a^7b^5a^7b^5$. — Vers coupés (Greban, 4673).

On peut diviser en deux huitains le groupe suivant : *aababbbb-aaaacaac*. — Vers de 10 syllabes (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 62-3).

Sont moins clairement divisibles les trois types suivants, l'un sur deux rimes, l'autre sur trois, le troisième sur quatre qui ne font un tout que par juxtaposition arbitraire :

$aabaa^8a^3bb^8b^3aa^8a^3baab^8$. — Vers coupés (*3 Doms*, 9904-19).
aabaabbcbbccbbcc. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 21276-91).
$aa^8aa^3a^8bb^4bcc^8dddddd^4d^8$. — Vers coupés (*S. Remi*, f° 72°, 8864-79).

TRENTEDEUXAIN

Composé de quatrains, voir p. 89 ; de huitains, v. à *aaaaaaab* et *abbbaabb*, p. 101 ; de seizains, v. page précédente. Plus difficilement décomposable : $a^4aa^3a^4b^3bb^4a^3aaaab^4bba^3b^4bba^3a^4abb^3b^4a^3aa^4ab^3b^4a^3$. — vers coupés (Froiss., II, 254-5).

CHAPITRE III

TERCET ET MULTIPLES DU TERCET

Strophes et groupes lyriques de 6, 12, 24, 48 vers.

aaa bbb, etc.

Tercet. — Vers de 8 syllabes (*P. de Semur, passim* (1); *Veng.*, f° 328 (1634), 329 (1707), 330 (1762), 375 (5163), 483 (13809); *P. d'Arras*, 23921 ; *S. Clement*, p. 9, 382, p. 10, 484, p. 68, 3368 (?), p. 101, 4976 (?), p. 102, 5041, p. 108, 5318, p. 169, 8403 (?) ; *S. Laurent*, 3957, 4385 (lacune), 8460 ; *S. Didier*, p. 70, 1640, p. 86, 1954 ; *D. T. G.*, 868, 7043, 7186, 7225 (v. au quinzain) ; *S. Remi*, f° 7, 890, f° 11, 419, f° 15, 1917, f° 24°, 2977, f° 55, 6741, f° 60°, 7397, f° 71°, 8721, f° 76, 9266, f° 86, 10497, f° 86°, 10595, f° 89, 10860 ; G. Alexis, *L'ABC des doubles*, passim, t. I, 9-54 ; *S. Bern. de M.*, 2696-702) ;

vers de 12 syllabes (Martin Franc, f° 79°, cf. A. Piaget, 259) ;

vers coupés : aa^3a^7 (*S. Remi*, f° 117, 39) ; $a^4aa^8b^4bb^8$ etc. (Geoffroy de Charny (né vers 1300 ou 1310), cf. A. Piaget, *Rom*, XXVI (1897), 394-411, 1800 v. ; *S. Remi*, f° 13, 1660-74, f° 18°, 2265-73, f° 24°, 2980-3024) ; aa^4a^8 (*S. Remi*, f° 35°, 4317, f° 71°, 8702-10, 8724, f° 77°, 9439-44, f° 79, 9647, 9672, 9689-97, 9706, f° 80°, 9863-8, f° 81°, 9942, 9949-57, f° 90, 11018-26, 11071-6, f° 103, 12591, f° 103°, 12653, 12672, f° 104, 12783, f° 105°, 12944, 12967-72, f° 108°, 13370, f° 112, 13857, f° 113, 13935, 13942, 13949, f° 113°, 13969, f° 114, 14039, f° 115°, 139-44, f° 116°, 60, 67. $aa^8a^4bb^8b^4$ (*S. Adr.*, 7894-9).

Sixain. — Vers de 8 syllabes (Machaut, 66, dans un *Dit* en rimes plates) ;

vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 145, 2 s. sur rimes différentes) :

(1) Presque tous les exemples ont été donnés en note dans l'édition de M. E. Roy.

vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 16235, 20363, 24831 ; *P. de Semur*, 2570-5) ;

vers coupés : aa^3a^7 (*bis*) (*S. Remi*, f° 48, 5872, 8 str.) ; $aa^3a^6aa^3a^8$ (*S. Remi*, f° 69°, 8474).

Neuvain. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 17712, 18518) ;

vers coupés : $aa^4a^8bb^4b^8$ cc^4c^8 (*S. Remi*, f° 71°, 8702) ; C. Pisan, v. à la ballade, strophe de 9 vers.

Dizain (moyennant un vers complémentaire) : $a^4a^3a^7b^4b^3ba^8a^4a^3b^7$. — Vers coupés (C. Pisan, III, 311).

Douzain. — Vers de 5 syllabes (Agn. de N., *Lay d'am. mercy*, 51) ;

12 vers de 8 syllabes monorimes (*S. Bern.*, 3923) ;

vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 17700 ; *R. A. S. R.*, II, 22, p. 64) ;

vers coupés $a^7a^3a^7$ (*quater*) (G. Alexis, II, 47-8, rimes : ger-rer-mer-ner).

Quinzain. — aaabbbaaa etc. — Vers de 8 syllabes, sur deux rimes (*D. T. G.*, 6145-74, 2 s. ; 21782-871, 6 s.).

Dixhuitain. — Vers de 5 syllabes (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 68).

aab bbc, etc.

aa^8b^4, bb^8c^4 etc. (*P. de Semur*, 4676-779 ; Greban, 11890-905, 15455-67, 25524-59).

aba, bcb, etc.

vers de 10 syllabes (*R. A. S. R.*, VII, 23, p. 280).

1. Le tercet monorime se rattache à la rime plate comme telles formes de cinquain, au quatrain, du septain, au sixain, du neuvain, au huitain, et ainsi de suite. Ces formes intermédiaires et approchées ne sont que corollaires de formes premières que nous aurons à examiner : elles n'existent d'abord qu'en fonction de celles-ci, mais quelques-unes d'entre elles sont arrivées cependant à être considérées par les auteurs comme un tout, qui se tient, qui a une existence propre ; elle sont peu nombreuses.

Le groupe aaa en vers de 8 syllabes existe bien dans plusieurs mystères, mais il n'existe que dans ceux où le nombre de vers sans rimes est à peu près aussi grand que le nombre de cas où trois vers riment ensemble ; combien de lacunes ne sont-elles pas possibles pour ceux-ci, comme pour ceux-là ? Quand la rime du second vers se présente comme douteuse, on est bien près de supposer qu'il s'est perdu un vers avant le premier ou après le troisième ; cependant il est vraisemblable que pour la *Passion de Semur*, d'une part,

la *Destruction de Troye* et le *Saint Remi,* le tercet monorime a une existence ferme. Le *Saint Remi* présente deux formes en vers coupés. Le tercet monorime de même mètre n'existe pas solidement dans le *Saint Didier,* il n'existe pas du tout chez Greban, ni dans les *Trois Doms,* ni dans le *Saint Quentin.*

2. Cette forme de tercet que Brieux croyait avoir inventée [1] et qu'on retrouve chez plusieurs de nos poètes modernes (Banville, H. de Régnier) est une des plus anciennes formes de la chanson à danser. « Le couplet de deux vers devait être le plus ancien de tous et il a dû bientôt céder le pas à celui de trois ; vers le commencement du XII[e] siècle, dans la poésie latine, les couplets de trois vers non pourvus de refrain se font rares et sont habituellement remplacés par ceux de quatre. Mais les couplets suivis de refrains sont plus souvent de trois vers que de quatre, sans doute parce qu'il y avait là une forme traditionnelle qui s'imposait (A. Jeanroy, p. 397-8, n.).

3. La disposition aab bbc ccd etc. n'est pas toujours considérée, en raison de l'enchaînement des rimes d'un groupe à l'autre, comme une série de tercets [2]. Nous pensons que la présence d'un vers plus court à la troisième ligne et le fait que les séries comptent parfois un nombre impair de tercets, permettent de ranger sous la rubrique du tercet cette combinaison. On voit assez aisément comment du premier type de la chanson à danser (couplet : *aa,* refrain : *b*), et en même temps du type précédent, celui-ci a pu sortir. Rutebeuf l'emploie fréquemment (cf. Kastner, p. 172).

4. Nous n'avons rien à dire de la *terza rima* pour l'époque dont nous nous occupons. Le septième traité du *Recueil des Arts de Seconde Rhétorique* est postérieur au *Temple d'Honneur et de Vertus* (1503) de Lemaire de Belges.

aab répété.

Sixain. Le sixain peut se présenter en série, soit avec des rimes différentes à chaque nouveau sixain (aabaabccdccd, etc.), soit avec des rimes « suivies » (aabaabbbcbbc, etc.).

Vers de 4 syllabes (*D. T. G.,* 3401, 4 str. ; M. d'Auv., II, 16) ;

(1) « Such strophes, which have since been known as *ternaires* appear to have been *first* used (such at all events is Brizeux's claim) by... Briseux » (Kastner, p. 166). « Le premier je chantai sur le rythme ternaire ».

(2) « Those combinations... are not properly strophes, for then there is an encroachment on one of the combinations proper to the six line strophe » (Kastner, 167).

vers de 5 syllabes (Greban, 3663-92, 5 str. r. suiv., 5008-43, 6 str. id., 14077, 16191-214, 4 str. r. diff., 26950, 33914, 26 str. r. s.; *S. Laur.*, 6513-54, 7 str. r. s., 7913-36, 4 str. id.; *3 Doms*, 8195, 3 str. r. s., 8285, 3 str. id., 8491, 3 str. id., 8880, 9874, 5 str., r. s.; *S. Did.*, p. 98, 4 str. r. diff., p. 431; *S. Q.*, 6995, 6 str. r. diff., 7857, 6 str. r. diff., 11605, 4 str. id.);

vers de 6 syllabes (*P. d'Arras*, 1257, 11 str. r. diff., 4408, 4 str. id., 4900; *S. Laur.*, 5967-6002, 6 str. r. s., 6019-42, 4 str. r. s.; *3 Doms*, 2881, 3 str. r. s., le dernier sixain fait corps avec le quatrain suivant, 6886);

vers de 7 syllabes (*Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 205, 2 str. r. diff.; Mo., *F. et D.*, 101° = 203, 10 str., r. diff.);

vers de 8 syllabes (G. Chastell., VI, 10, 3 str., rimes diff., p. 15; VII, 432-6, 12 str., rimes diff.; Coquillart, II, 73, 81, 88, 115-6, 123-4, 206-8, etc.; *Veng.*, f° 313, v. 367; f° 374, v. 5116, 5130, 5141, 5148; f° 432, v. 9943; f° 462, v. 12252; *P. d'Arras*, 1047, 2937, 4484, 5964, 6060, 20899, 21978, 21276; Greban, 562, 1735, 10341, 2 str. r. diff., 11285, 13970, 14071, 14754, 2 str. r. diff., 21806, 5 str. r. diff., 26944, 28054, 29156, 29163, 3 str. r. diff., 33384, 34337, 4 str. r. diff., 34548, 34569; *S. Laur.*, 4365, 3 str. r. s., 4675, 4 str. id., 6325 et 6439 id., 6755 id., 6827, 6913, 4 str. r. suivies, 7723, 3 str. r. s., 7813, 7869, 3 str. r. s., 8347, id., 8365, id., 8781; *3 Doms*, 160, 3 str. r. s., 660, 828, 3 str. r. s., 850, 4 str. id., 1091, 1790, 2968(1), 2985, 3430, 3440, 4139, 4450, 5352, 5377, 8214, 8267, 8449, 10759; *S. Remi*, f° 68°, 8369; *S. Did.*, p. 7, p. 55, 2 str. r. diff., p. 99, 3 str. id., p. 107-8, p. 156, 2 str. r. diff., p. 250, p. 343, p. 374, 2 str. r. diff., p. 375, 2 str. id., p. 391; p. 66, le sixain est par deux fois suivi d'un huitain de vers de 5 syllabes; v. au *quatorzain*; *S. Q.*, 685, 7 str. r. s., 4636, 4890, 7 str. r. s., 5076, 5867, 13 str. r. s., 6631, 5 str. id., 11121, 4 str. id., 14805, 16123, 4 str. r. s., 16299, 16421, 16431, 17673, 18115, 18833, 3 str. id., 19161, 19739, 19770, 21223, 22993, 6 str. r. s., 23259; *S. Bern. de M.*, 2689; M. d'Auv., II, 204; *S. Adr.*, 2076, suivi d'un quatrain bcbc, 6158, 7913?);

vers de 10 syllabes (*3 Doms*, 115, 6 str. r. s., 504, id., 5854,

(1) Le dessin des deux strophes est ici a-aabaab-bc-ccdccd-d (Les tirets indiquent comment se divisent les reparties). L'amorce et la prolonge du sixain lui donnent figure de huitain.

5908, 7100, 4 str. r. diff., 8944, 4 str. r. s., 9349, 4 str. r. s., 10030; *S. Did.*, p. 277, 278, 389, p. 385-6, suivi d'un huitain d'autre mètre; v. au *quatorzain*; *D. T. G.*, 10440, 3 str. r. s.; M. d'Auv., II, 27, fin d'une pièce en rimes plates; *S. Adr.*, 6397;
vers coupés à rimes suivies. *Dix-huitain.* $a^{10}a^{4}b^{6}$... $b^{10}b^{4}c^{6}$...$c^{10}c^{4}d^{6}$... (*3 Doms*, 7883);
vers coupés: $a^{7}a^{3}b^{7}$...(Greban, 26956-61); $aa^{8}b^{2}$...(*3 Doms*, 4292-7); $a^{8}a^{3}b^{8}$... (*S. Laur.*, 6556-85, 5 str. r. s.; *3 Doms*, 210, 424-41, 3 str. r. s., 1208, 5 s., 2669, 3 str. r. s.); $aa^{8}b^{4}$... (*3 Doms*, 1318, 3 str. r. s.; *S. Q.*. 9928, 6 str. sur mêmes rimes, la seconde strophe répétée trois fois comme refrain); $a^{8}a^{4}b^{8}$... (*S. Adr.*, 7900, v. au *septain*); $a^{8}ab^{4}a^{8}a^{4}b^{8}$ (*S. Remi*, f° 83, 10195); $aa^{10}b^{4}$... (*3 Doms*. 1748, 7 str. r. s., 1901, 5 str. r. s.); $aa^{4}b^{10}$... (*R. A. S. R.*, VII, 76, p. 321); $a^{10}a^{4}b^{6}$... (*3 Doms*, 7883-900, 3 str. r. s.).

Douzain. — Vers de 5 syllabes (*S. Q.*, 7893 et 11629, répliques d'un vers);
vers de 8 syllabes (C. Pisan, I, 126; *S. Did.*, p. 187, 252-3; *R. A. S. R.*, III, 1, p. 167; *S. Q.*, 18915; Greban, 7022, 2 v. français, 1 v. latin);
vers de 10 syllabes (*S. Did.*, p. 388-9, suivi d'un huitain d'autre mètre, v. au *vingtain*);
vers coupés: $aa^{3}b^{2}$, etc. (Agn. de Nav., *Lay d'am. mercy.*, 53); $aa^{5}b^{3}$, etc. (Froiss., I, 333-4); $aa^{7}b^{3}$, etc. (Agn. de Nav., *Lay dou par. d'am.*, 42-3); $aa^{3}b^{7}$, etc. (Froiss., II, 270); $a^{7}a^{3}b^{7}$, etc. (Froiss., II, 301); $aa^{4}b^{7}$, etc. (Froiss., II, 263-4); $aa^{7}b^{4}$, etc. (Froiss., II, 300-1), $a^{7}a^{4}b^{7}$, etc. (Froiss., II, 269-70, 276); $aa^{5}b^{7}$, etc. (C. Pisan, I, 127); $aa^{7}b^{5}$, etc. (A. Chartier, éd. 1617, 537); $a^{5}a^{7}b^{5}$, etc. (*Lay de plaisance*, A. Chartier, éd. 1617, 539); $aa^{4}b^{8}$, etc. (Froiss., II, 108-9); $aa^{5}b^{8}$, etc. (Froiss., II, 155); $aa^{8}b^{6}$, etc. (G. Chastell., VII, 424-32, *La paix de Peronne*, 20 d.); $a^{3}a^{5}b^{8}$, etc. (Froiss., II, 159); $aa^{10}b^{4}$, etc. (Greban, 10419).

Dixhuitain. — Vers coupés $aa^{8}b^{4}$, etc. (C. Pisan, III, 310).

Vingtquatrain. — Vers de 5 syllabes (Froiss., II, 260);
vers de 7 syllabes (E. D., VII, 151-2);
vers de 8 syllabes (*S. Did.*, p. 190-1; le dialogue le répartit en quatre sixains);
vers coupés: $a^{3}a^{4}b^{7}$, etc. (Froiss., II, 302).

Trentain. — Vers coupés: $aa^{4}b^{7}$, etc. (Froiss., II, 250).

Trentetroisain. — Vers coupés : aa^4b^7, etc. (Froiss., II, 257-8).

Trente-sixain. — aa^8b^4, etc. (*S. Q.*, 9928-63, trois couplets de six vers, et le refrain de six vers répété trois fois).

Douzain : **aabaabbbabba.**

Vers de 5 syllabes (Greban, 3693-704 ; M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 75-6, 83, 84 ; *R. A. S. R.*, VI, 25, p. 261) ;

vers de 7 syllabes (E. D., VIII, 215-6 ; un second couplet sur mêmes rimes autrement disposées ; *aabaabbbaaab*, constitue avec le premier un vingtquatrain) ;

vers de 8 syllabes (*Poés. XIVe et XVe s.*, E. Ritter, p. 26-9, 8 s., 30-5, 11 s. ; Édit. de Froiss., III, 1-8, 19 str. ; Froiss., II, 200-4, 4 str. ; C. Pisan, III, 316 ; *Lay... a l'honn. de la V.*, *Rom.*, XXXI (1902), 318-21, 12 str. ; G. Chastell., VI, 11-2, 3 str. ; *P. de Sem.*, 4821, 2 str. ; Greban, 2017, 3443, 3479, 3543, 3567, 3979, 23180, 2 d., 24550, 24630, 24656, 28466, 28558, 2 d., 28618, 4 d. suivis chacun d'un douzain aab... bbc... en vers coupés, v. au vingtquatrain, 28714, suivi d'un seizain en vers coupés, 29132, 29825, 2 d., 33656 ; *P. d'Arras*, 1057, 3 d., 4373, 11833, 16884, 2 d. ; *S. Did.*, p. 227-8, 252, 325 ; *S. Q.*, 4878, 8280, 2 d., 14785 ; G. Alexis, II, 103 ; *R. A. S. R.*, II, 9, p. 29 ; III, 24, p. 195-6 ; V, 13, p. 223 ; VI, 20, p. 259 ; *S. Adr.*, 6112-35, 2 d. ; *S. d'O.*, 333 ; autres ex., Naetebus, p. 2 ;

vers de 10 syllabes (A. Chartier, *Compl. c. la mort*, 532, 2 d. ; Greban, 18382, 28079 ; *D. T. G.*, 1904, 7 d. ; Meschinot, 1-44, 86 d. ; Mo., *F. et D.*, 91° = 178°, *Le deb. de l'aigle...*, 14 d. ; Cretin, 47-8, 5 d., 117-9, 5 d., 120-1, 2 d., 132-4, 6 d. ; *R. A. S. R.*, VII, 21, p. 278) ;

vers coupés : $a^7a^3b^7$... $b^7b^3a^7$... (Ch. d'Orl., I, 97-100, 8 d. ; Fredet à Ch. d'Orl., I, 187-8 ; Greban, 28478-89 ; *P. d'Arras*, 1993-2004 ; ballade Jacquet d'Orleans ; v. à la *ballade*, strophe de 12 vers ; *R. A. S. R.*, IV, 11, p. 201-2, V, 34, p. 241, VI, 23, p. 260 ; VII, 49, p. 306) : $a^7a^3ba^7ab^3bbabba^7$ (Greban, 28465, 28630) ; $a^8a^3b^8$... $b^8b^3a^8$... (G. Chastell., VI, 12-3 ; *S. Did.*, p. 367, 2 d.) ; aa^8b^4... bb^8a^4... (Froiss., II, 194-9, 14 d., 205-8, 7 d. ; *S. Did.*, p. 316-7) ; $a^8a^4b^8$... $b^8b^4a^8$ (*Complainte* de Malingre, *Poés., XIVe et XVe s.*, p. 49-54, 12 d.) ; $a^{10}a^4b^{10}$... $b^{10}b^4a^{10}$... (*3 Doms*, 8844).

$aabaabbb^4abba^8$, disposition inaugurée par G. Alexis, *Blason de Faulses Amours*, I, 185-248, 126 str., imitée par Jean Drouyn, dans son addition au *Blason* (*ib.*, 252-9), imitée aussi dans le *Contre-*

blason des faulses amours (*ib.*, 282-340, 138 str.), dans le *Loyer des folles amours* (*ib.*, 354-75, 28 str.), dans une pièce du *Jardin de plaisance* : « Comme Dieu le Père, etc. », par G. Cretin, *Apparition du marechal de Chabannes*, 122-5 (11 str.) et l'*Extrait du registre pastoural* en l'an 1517, 159-65 (16 str.), par La Fontaine, VIII, 439 [1]; le *R. A. S. R.* (VII, 51, p. 308) donne un autre exemple de G. Alexis.

$a^4a^3b^4aa^3bbb^4abba^8$ (G. Alexis, I, 252-3) ; $aa^3b^4aa^3bbb^4abba^8$ (G. Alexis, I, 258-9, 3 str.); $aabaab^4bb^5abba^8$ (G. Alexis, I, 255).

Voir d'autres types en vers coupés au chapitre de la *ballade* (strophe de 12 vers).

On peut rattacher à ce type de douzain le dixhuitain aabaabbbabbaaabbba, qui ne fait que surajouter au douzain un rappel de chacun des éléments qui le composent. — Vers de 10 syllabes (Martin Fr., f° 57°, cf. A. Piaget, p. 259).

Douzain : **aabaabbbcbbc.**

Nous avons rangé sous la rubrique du sixain, les groupes de trois, quatre, etc., sixains à rimes suivies ; nous rangeons ici le double sixain qui fait un tout par l'enchaînement des rimes du premier au second, mais qui souvent ne saurait être séparé, dans les textes dramatiques, de ce qui précède et ce qui suit, les rimes se suivant aussi des quatrains précédents au douzain et du douzain aux quatrains suivants.

Vers de 5 syllabes (Greban, 24020, 1 d., 26166, 4 douz., 26902 ; *S. Did.*, p. 265, 345, 366, 418, 437 ; M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 73-4, 4 d., 77, 86-7, 2 d. ; *R. A. S. R.*, p. 259 ; *3 Doms*, 620 ; *D. T. G.*, 2202, 7089, 3 d., 27398, 2 d. ; *S. Bern.*, 2392, 2641, 4 d., 3964, 2 d.) ;

vers de 6 syllabes (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 65-6, 3 d. ; *S. Laur.*, 5948 ; *D. T. G.*, 1641, 3 d., 3180, 4 d., 18622, 3 d., 21562, 9 d.) ;

vers de 8 syllabes (A. Chartier, *Le livre des 4 D.*, 594-7, 7 d. ; Fredet, dans Ch. d'O., I, 177-81, 11 d., 186-7 ; Coquillart, I, 30-6, 8 d., II, 160-7 [2] ; *S. Laur.*, 308, 327, 538, 3 d., 625, 1636, 1831, 3 d., 2291, 2578, 3831, 6043, 6937, 7234, 7965, 8000, 8166 ; Greban, 3, 11 d., 3499, 3555, 13826, 19947, 22428, 23242, 24774, 2 d., 27453 ; *S. Did.*, p. 55-6, 149, 168-9, 180, 189, 206-7, douzain suivi d'un huitain d'autre mètre, v. au *vingtain* 244-5, 257, 325, 5 d., 345, 402, 2 d. ; *D. T.*

(1) D'après les éditeurs de G. Alexis, I, p. 161-2.

(2) En rimes suivies, mais des cinquains s'y rencontrent de place en place.

G., 373, 1242, 4 d., 3006, 5 d., 3341, 2 d., 3425, 2 d., 3731, 10 d., 5148, 9 d., 6647, 3 d., 6733, 3 d., 7125, 3 d., 7623, 2 d., 11279, 2 d., 12736, 2 d., 13924, 12 d., 14208, 4 d., 14280, 6 d., 14440, 3 d., 14923, 5 d., 15194, 6 d., 15403, 8 d., 15539, 2 d., 17418, 3 d., 17462, 2 d., 17605, 7 d., 18026, 7 d., 19291, 3 d., 20275, 3 d., 20834, 3 d., 20878, 10 d., 21297, 8 d., 21520, 3 d., 21872, 3 d., 21912, 7 d., 22486, 13 d., 22747, 7 d., 23291, 8 d., 23461, 5 d., 23794, 7 d., 24681, 4 d., 25499, 2 d., 25514, 2 d., 25779, 2 d., 25995, 4 d., 26273, 7 d., 26891, 12 d., 27917, 3 d.; *3 Doms*, 608, 2307, 2863, 4855, 5227, 11214, 3 d.; *S. Q.*, 4577, 2 d., 23226; *S. d'O.*, 297, 3 d., 345, 1626, 3 d., 2071, 6 d., 2583, 4 d., 4311, 3 d., 6814, 3 d., 6856, 3 d., 8220, 12863, 2 d., 13247, 13427, 5 d., 13662, 3 d., 13888, 7 d., 14148, 14836, 7 d., 15736, 4 d., 16224, 3 d., 16632, 3 d., 18366. 8 d., 18526, 4 d.);

vers de 10 syllabes (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 61-2, 3 d., 63-5, 6 d., 70-3, 10 d.; *S. Did.*, 338, 346, douzain suivi d'un dizain en vers de 5 syllabes, v. au *vingtdeuxain*, p. 40-1, suivi d'un quatrain en vers de 8 syllabes, v. au *seizain; 3 Doms*, 685, 4 d., 3261, 5275, 5824, 9174, 9429; *D. T. G.*, 193, 3 d., 477, 776, 5 d., 1677, 3 d., 2089, 2152, 3867, 10 d., 4230, 7 d., 4731, 8 d. (1), 5528, 3 d., 7228, 2 d., 7560, 2 d., 10428, 13229, 18110, 5 d., 18682, 2 d., 19090, 2 d., 19559, 5 d.; Cretin, 46-7, 2 d.; *S. d'O.*, 13, 6 d., 901, 5 d., 13247, 20430, 2 d., 20490);

vers coupés : $a^7a^3b^7$... $b^7b^3c^7$... (*Le regr. d'un am.*, dans A. Chartier, 797-9, 6 d., G. Chastell., VIII, 293-7, 11 d.; Greban, 28066, 28630, 4 d., précédés chacun d'un douzain aab... bba... en vers de 8 syll., *D. T. G.*, 3365, 3 d., 6792, 3 d.; *R. A. S. R.*, VII, 50, p. 307; *S. Bern.*, 370, 746 le 7e vers manque, 757, 18 vers *ccd*...; *Veng.*, f° 431, le dernier tercet est bbc^7); $a^8a^3b^8$...$b^8b^3c^8$... (*S. Laur.*, 6556; *3 Doms*, 8617, 8868, 9246; *S. Did.*, p. 196, 417, 433-4, 2 d.; *D. T. G.*, 401, 3 d.); aa^8b^4... bb^8c^4... (*S. Did.*, p. 344-5, 2 d., 417-8; *S. d'O.*, 357-416, 5 d.); $a^8a^4b^8$... $b^8b^4c^8$... (*S. Did.*, p. 220-1; *D. T. G.*, 585, 5 d., 12134, 11 d., 13241, 2 d., 15675, 3 d.); $a^{10}a^4b^{10}$... $b^{10}b^4c^{10}$... (*R. A. S. R.*, II, 28, p. 100).

On peut rattacher à ce douzain le type du dixhuitain $a^{10}a^4b^6$... $b^{10}b^4c^6$... $c^{10}c^4d^6$..., que l'on trouve dans les *Trois Doms* (7883).

(1) Le premier douzain exceptionnellement se termine par bcbccb.

aabaabbb^{8}cbbc^{10} (*S. d'O.*, 1-12) ; aabaab^{10}bbc^{12}bb^{10}c^{12} (*S. d'O.*, 20454) ; aabaabbb^{10}c^{12}bbc^{10} (*ib.*, 20502) ; aabaab^{10}bb^{12}c^{10}b^{12}b^{10}c^{12} (*ib.*, 20466) ; aab^{12}a^{10}a^{12}bbbcbbc^{10} (*ib.*, 20478).

aabaabbccbcc.

Vers de 8 syllabes (*S. Laur.*, 5006).

aabaabccdccd.

Vers de 8 syllabes (*C. Pisan,* III, 1-9, 18 d.) ; Vers coupés : aab^{8}aabccd^{5}ccd^{8} (*S. Did.*, p. 277).

1. *Historique.* — On sait que la forme de strophe aabaab, « la plus fréquente de toutes peut-être dans la poésie anglo-normande, l'est également dans la poésie latine rythmique et nos plus anciens textes : elle a même obtenu, à la fin du moyen âge, un extraordinaire regain de popularité... ; elle remplit vers la même époque les recueils italiens et espagnols. Les théoriciens du moyen âge la désignent sous le nom de *rythmus tripertitus* (ou *triphtongus*) *caudatus,* qu'on traduit quelquefois par *strophe couée* » (A. Jeanroy, p. 364).

On a émis plusieurs théories sur l'origine de cette combinaison (L. Gautier, F. Wolf, Bartsch, v. *ib.*, 365 et s.). M. Jeanroy, au lieu de la rattacher aux séquences (deux membres suivis d'un Alleluia, lequel fait place à un refrain, puis devient un vers ordinaire), la rattache au tétramètre trochaïque qui n'a jamais cessé de vivre dans le peuple. Les deux premiers vers aa, qui dans les plus anciens exemples sont toujours plus courts que le troisième, seraient les deux tronçons, égaux ou à peu près, du premier hémistiche, le second hémistiche serait devenu le vers b ; ce vers b rime avec le tétramètre suivant, mais les deux petits vers issus du second tétramètre présentent à l'origine une rime nouvelle ; bref, le type ordinaire est soit aab ccb ddb, etc., qui vient de la laisse monorime des vers latins de 15 syllabes, soit aab ccb, qui vient du couplet de deux vers. Le penchant pour la symétrie, « dû probablement à une influence du système des séquences où elle dominait absolument » (*ib.*, 374) a amené la forme aabaab, qui a presque complètement étouffé, pour la période dont nous nous occupons, la forme aabccb (V. au sixain).

2. *Les vers coupés. — Les mètres employés.* — Si nous considérons d'abord les strophes composées en vers coupés au XIVe et au XVe siècle, soit par les poètes lyriques, soit par les fatistes, nous ne sommes pas surpris de voir que si chez Froissart, le troisième

vers se retrouve encore assez souvent plus long que les deux autres comme au temps de Pierre d'Auvergne, Marcabrun, Peire Cardinal, Guiraut de Cabreira et Guiraut de Calanson (v. Jeanroy, 375), au quinzième siècle cette structure ne se retrouve plus. En particulier dans les compositions dramatiques, il y a toujours deux vers plus longs contre un vers plus court, et ce vers plus court se place toujours après ou entre les deux autres. — Froissart, d'une part, le chanoine Pra, auteur des *Trois Doms*, de l'autre, sont, parmi les auteurs que j'ai lus, les seuls qui aient usé de mètres différents pour chacun des trois vers.

Parmi les vers courts, pour les strophes construites sans mélange de mètres, le vers de 5 syllabes l'emporte de beaucoup en fréquence sur le vers de 6 syllabes ; le vers de 4 syllabes est exceptionnel, le vers de 7 syllabes, chose singulière, ne se trouve jamais employé seul pour le sixain et le douzain de cette sorte, mais combiné avec le vers de 3 syllabes, et seulement chez Greban, Mercadé, l'auteur de la *Passion d'Arras* et Jacques Milet. Tous ceux qui viennent après Greban préfèrent le mélange des vers de 8 et de 4 syllabes.

Le vers de 10 syllabes qu'évitait Froissart est rapproché d'un vers plus court par Greban, et on le retrouve en disposition analogue dans le *IIe Traité des Arts de Seconde Rhétorique*. Il n'est employé seul que dans Greban, les *Trois Doms*, le *Saint Didier*, la *Destruction de Troye*, le *Siege d'Orleans*, et le *Saint Adrien* ; en dehors des compositions dramatiques, par A. Chartier, Martial d'Auvergne, Meschinot, Molinet et Cretin.

Le partage du douzain en huit vers de 4 syllabes et 4 vers de 8 syllabes est une curiosité, une invention originale de G. Alexis. Je n'en trouve nulle trace dans les compositions dramatiques que j'ai lues ; on commence à l'imiter seulement au seuil du XVIe siècle (Cretin).

3. *Sixain « isométrique »*. — La strophe bâtie sur un même mètre est beaucoup plus fréquente dans les compositions dramatiques que la strophe en vers coupés, qu'ignorent les auteurs de la *Vengeance*, de la *Passion d'Arras* et du *Saint Bernard de Menthon*. Elle manque tout à fait dans certaines comme le *Saint Clement*, le *Saint Crespin*, etc. ; elle est rare dans le *Saint Remi*, le *Saint Bernard*, le *Saint Adrien*, assez rare dans la *Vengeance*, les *Passions d'Arras* et *de Semur* ; elle se multiplie chez Greban, Jacques Milet, G. Flameng, les auteurs du *Saint Laurent*, des *Trois Doms*, du *Siege d'Orleans*, du *Saint Quentin*.

4. *Sixain isolé.* — Quand il est isolé, le sixain semble n'avoir pas toujours de valeur littéraire ; en particulier dans le *Saint Quentin,* on passe aussi facilement du cinquain *aabab,* ou *ababb* au sixain *aabaab* ou *aababb* qu'on était passé du quatrain *abab* aux deux formes du cinquain que nous venons de citer. Il y a là un élargissement de phrase qui se prête à l'expression d'un sentiment grave, d'une idée sérieuse, et on ne le rencontre pas dans la bouche des personnages bouffons ; mais cette phrase strophique plus large se trouve parfois divisée en deux réparties de trois vers sans que le langage semble s'élever à plus de noblesse ou de gravité (*S. Q.*, 21223, 23259) ; ailleurs le premier des six vers finit une phrase, le second en commence une autre (*Veng.*, f° 462, fin de la tirade de la « tierce femme »).

Cependant, d'une façon générale, quand le sixain unique se présente au milieu d'une tirade, c'est pour une supplication, une prière ; la déclamation devait être alors plus lente, pour être plus solennelle ; inversement, s'il se trouve morcelé en six parties d'un vers, c'est qu'il s'agit d'adieux et l'impression de solennité n'est pas moindre (ex. *S. Q.*, 5076, adieux de Maximien et de Dioclésien, etc.). On verra au chapitre du rondeau que les adieux prennent souvent la forme d'un triolet, que suit, qu'accompagne peut-être la musique du *Silete* (p. 219-20).

5. *Sixains en série.* — Quand le sixain se présente en série, il peut arriver que les rimes changent à chaque sixain ; Greban, G. Flameng, l'auteur du *Saint Quentin* (celui-ci au moins dans les strophes en vers de 5 syllabes), et celui de la *Passion d'Arras* (pour les vers de 6 syllabes), Pra (pour les vers de 10 syllabes) sont en cela pareils à G. Chastellain. Dans les *Faictz et Dictz* de Molinet, cette caractéristique se retrouve pour une pièce lyrique en vers de 7 syllabes.

Il peut arriver au contraire que les rimes s'enchaînent d'un sixain à l'autre, comme font, dans tant de compositions dramatiques de la seconde moitié du xve siècle, les quatrains à rime croisée ; c'est la manière aussi de Coquillart. L'auteur du *Saint Laurent* par exemple enchaîne régulièrement les sixains l'un à l'autre, ce qui n'arrive jamais à l'auteur de la *Passion d'Arras.* Pour toutes les autres compositions citées à l'alinéa précédent le procédé des rimes suivies et le procédé des rimes différentes à chaque sixain existent concurremment.

6. *Douzains.* — Pour d'autres, tels que Jacques Milet et l'auteur

du *Siege d'Orleans,* les sixains se présentent toujours unis deux à deux par les rimes ; les douzains sont leur seule base lyrique pour la combinaison *aabaab.* Mais il faut distinguer deux variétés parmi ces douzains : *a*) le second sixain est sur les mêmes rimes interverties : bbabba, forme de strophe déjà employée au XIIIe siècle par Rutebeuf et qui n'a jamais cessé d'être pratiquée, depuis le temps de Froissart jusqu'à la date de 1520 où nous nous arrêtons, soit en vers coupés, soit beaucoup plus fréquemment en vers de même mètre. Il n'est pas nécessaire d'insister sur le caractère manifestement lyrique de tous les passages des mystères où se rencontre cette disposition ;

b) le second sixain amène une troisième rime : bbcbbc. Cette forme de douzain ne se trouve pas dans la *Passion d'Arras* ; chez Greban, elle est encore beaucoup moins fréquente que la disposition précédente, avec laquelle elle se trouve cependant combinée une fois (v. 28618) ; à partir de Greban au contraire, elle se multiplie, avec G. Flameng, l'auteur du *Saint Laurent,* celui des *Trois Doms.* Chez l'auteur du *Siege d'Orleans,* elle est employée couramment ; à l'exclusion de la précédente, chez Milet.

Il faut remarquer que chez beaucoup d'auteurs dramatiques la rime en c qui finit le douzain est aussi celle qui commence le quatrain à rime croisée qui suit ; mais cette remarque ne vaut que pour le dernier douzain de la série.

abb répété.

Sixain. — abbabb. — Vers de 8 syllabes (Greban, 8012).

Douzain. — abbabbbaabaa. — Vers coupés : $ab^8b^3...ba^8a^3$ (Greban, 11743).

La disposition *abb* semblait devoir se développer de bonne heure en regard de la disposition *aab,* à laquelle elle est symétrique. Elle a été, à ma connaissance, rarement employée ; la tentative de Greban n'a pas trouvé d'imitateurs. On peut la voir dans le type d'une parture d'Adan de la Hale : abbacc (H. Guy, p. 251) ; on peut la voir aussi dans le sixain de Froissart abbbba, base d'un lai de vingt-quatre vers. On trouvera ci-dessous au sixain les diverses formes qui commencent par abb, et où abb ne semble pas être une véritable base lyrique comme l'a été si longtemps et avec tant de succès aab.

SIXAIN

Après la disposition aabaab, la plus commune dans les mystères est celle-ci :

aababb.

Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras,* 8172-7, 15027-32 ; *S. Remi,* f° 76, 9260, f° 81°, 9989, f° 108°, 13411 ; Greban, 10044, 21789, 26584, 27587, 28841 : *3 Doms,* 289, 1423, 1435, 1597, 1659, 1730, 2270, 2294, 2364, 2948, 2960, 3000, 3129, 3595, 5401, 6290, 6583, 7716, 10073, 10609, 11032 ; *S. Did.,* p. 86, 289 ; *S. Q.,* 424, 1227, 1715, 2398, 2 str., 2838, 2906, 2 str., 3040, 3050, 3056, 3779, 2 s., 4186, 4399, 5574, 5584, 7304, 8085, 9099, 9664, 5 str., 9698, 3 str., 9720, 6 str., dont la deuxième aabbab peut être ramenée au type des strophes précédentes et suivantes, si l'on fait passer, comme le sens le per, met, le troisième vers après le cinquième, 9758 (2), 10108, 10130, 11947, 12434, 12500, 12896, 13850, 13951, 14750, 15314, 15328, 15535, 15724, 15816, 15844, 16010, 16844, 17040, 17116, 17451, 17471, 17798, 17946, 18286, 18974, 19282, 19573, 19639, 19665, 19707, 20146, 23474, 23712, 23938 ; *S. Adr.,* 2663) ;
vers de 10 syllabes (*3 Doms,* 7415).

Autres formes :

aaabbb. — Voir au tercet aaa, p. 108.

ababab. — Voir chap. II, quatrain en rime croisée, p. 90.

aabbaa. V. ibid., quatrain en rime plate, p. 89.

Rime plate suivie ou précédée d'un quatrain à rime croisée ou embrassée :

aababa. — Vers de 8 syllabes (Greban, 7264).

aaabba. — (*P. de Semur,* 2947-52, ex. douteux, 4 vers français de 8 syllabes, et deux lignes de latin).

Vingtquatrain. — Vers coupés :

$aaa^7b^2ba^7$ (Froiss., II, 274) ; $aaa^7b^3b^4a^7$ (Froiss., I, 38-9) ; $aa^4ab^7b^3a^7$ (Froiss., II, 156) ; $a^8a^4ab^8b^4a^8$ (Froiss., I, 33-4).

aaabab. — Vers de 8 syllabes (Mo., *F. et D.,* 118° = 244, 28 s.. *Dictier à Nic. Remberc; S. Q.,* 10354).

aaaabb répété.

Vingtquatrain. — Vers coupés : $aaaa^5b^7b^5$ (Froiss., II, 272-3); $aaaab^5b^3$ (*quater*) + a^5 (Froiss., II, 271).

aabbba répété. *Douzain.* — Vers coupés : $a^4a^8b^4b^8baa^4a^8bb^4b^8a^4$ (*S. Remi*, f° 74°, 9117);

élément d'un *vingtquatrain* en vers coupés : $aa^8bbb^4aa^8bbb^4aabb^8aaa^4bb^8aaa^4bb^8$ (C. Pisan, III, 314-5).

aabbbb vers coupés : aab^7bbb^8 (*D. T. G.*, 25899, en jargon).

Vingtquatrain. — Vers coupés : $aa^7bbb^3b^7$ (Froiss., II, 300); $aa^4b^7bbb^4$ (Froiss., II, 273).

aabbab. — Vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 123).

abaabb. — Vers de 8 syllabes (*P. de Sem.*, 7350 ; *P. d'Arras*, 2108 ; *S. Laur.*, 631 ; *S. Q.*, 9819).

ababba. — Vers de 8 syllabes (E. D., VIII, 112, 2 s., 116-7 ; *3 Doms*, 5383 ; *D. T. G.*, 4737 ; *P. d'Arras*, 9279) ;

vers coupés : $abab^{10}b^4a^{10}$ (*R. A. S. R.*, II, 18, p. 61).

Vingtquatrain. — Vers coupés : a^7babba^4 etc. (Froiss., I, 37-8).

abaaab. — Vers coupés : $ab^8aa^4a^8b^4$ (*S. Adr.*, 6411).

ababbb. — Vers de 8 syllabes (*P. de Sem.*, 8838 ; *P. d'Arr.*, 2931).

abbabb. — Vers de 8 syllabes (Greban, 8012) ; cf. au tercet *abb*.

abbaba. — Vers de 8 syllabes (*S. Did.*, p. 298 ; *S. Q.*, 4282).

abbaab. — Vers de 8 syllabes (E. D., VIII, 114-5, 118-9, 120, 124 ; *Veng.*, f° 374, v. 5122 ; cf. le neuvain abbaabaab, *P. d'Arras*, 20403-11) ; vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 122).

Douzain. abbaab (*bis*), vers de 8 syllabes (Greban, 4915-26).

abbbba répété.

Vingtquatrain. — Vers coupés : $ab^7bbb^3a^7$ (Froiss., II, 274-5).

aaaaba répété.

Vingtquatrain. — Vers coupés : $aaaab^5a^3$ (Froiss., I, 206-7).

aaaaab répété.

Douzain. — Vers de 5 syllabes (Agn. de N., *Lay d'am. mercy*, 51-2) ; vers coupés : $aaaaa^5b^6$ (*bis*) (Agn. de Nav., *Lay d'am. mercy*, 52) ; $a^8aaa^3ab^8$ (*bis*) (*S. Did.*, p. 394) ; $aa^8a^4aab^8$ (*bis*) (G. Chastell., VII, 447-52, 11 str.) ; $aa^8aa^4ab^8$ (*bis*) (*S. Didier*, p. 262-3 ; 2e str. bbbbbc, *bis*).

Vingtquatrain. — Vers de 5 syllabes (A. Chartier, *Lay*, 543-4); vers de 7 syllabes (Froiss., II, 157-8; C. Pisan, I, 143-4): vers coupés : $a^4aaaa^3b^5$ (Froiss., II, 290) ; $aa^7a^3a^7a^3b^7$ (Chartier, *Lay*, 543) ; $aaaaa^7b^5$ (Froiss., II, 109, 287, 297) ; $aa^8a^4aab^8$ (G. Chastell., VII, 274-7, 4 s.) ; $aaaaabaaaaa^5b^7$ (*bis*) (A. Chartier, *Compl.*, 776-7).

aaaaab (*bis*), *bbbbba* (*bis*). — Vers de 10 syllabes (*D. T. G.*, 5432-527, 4 v.);
vers coupés : $aa^5aa^7a^3b^7$... $bb^5bb^7b^3a^7$ (Greban, 21900).
$aa^8aa^4ab^8$ (bis) $bb^8bb^4bc^8$ (bis) (*S. Did.*, p. 262-3).

aabccb.

Vers de 4 syllabes (M. d'Auv., I, 61);
vers de 10 syllabes (G. Chastell., VII, 457-63, 25 str.);
vers coupés : $aa^{10}b^4cc^{10}b^4$ (*P. de Semur*, 5485, 2 str.).

Douzain. — aabccb (*bis*). — Vers de 8 syllabes (*S. Did.*, p. 6-7).

ababcc. Strophe de ballade. V. à la ballade, strophe de 6 vers, et ci-dessous, conclusion 3.

aaabbc répété. *Vingtquatrain.* — Vers coupés : $aa^7a^3b^7b^3c$ (*quater*) (Fredet, dans Ch. d'O., I, 185-6).

ababbc, cdcdde etc. — Vers de 8 syllabes (Mo., *F. et D.*, 93° = 182°, 42 sixains, commençant, sauf le premier, par un proverbe).

abbccd répété. *Douzain.* — Vers de 8 syllabes (*Veng.*, f° 471, 12949; *cd*, refrain, sorte de ballade incomplète).

ababcd répété. *Douzain.* — $a^4b^6a^4b^6c^4d^6$ etc. (*S. Did.*, p. 227, 2 d.; au 2ᵉ douzain cdcdef, *bis*).

1. De toutes les formes qui précèdent, les unes sont issues du tercet, les autres ne sont que des quatrains agrandis.

La forme la plus ancienne du sixain *aabccb* n'a eu au quinzième siècle qu'une vie très pauvre ; G. Flameng est à peu près le seul parmi les grands fatistes à pratiquer, d'ailleurs exceptionnellement, cette forme de strophe qu'il a vue chez G. Chastellain, sinon chez d'autres. Au XVIᵉ siècle elle a été reprise par Marot, Ronsard, du Bellay, Baïf, etc. soit en vers coupés, soit en vers de même mesure, et de toutes les dispositions de sixains, c'est celle que semblent préférer les modernes (cf. Kastner, p. 177-9, 207-14 ; le plus ancien exemple cité par M. Kastner est de Marot).

2. Quant à aababb, voici quelle paraît avoir été l'histoire de

cette forme de sixain. Dans le dialogue dramatique le quatrain abab se trouve souvent complété par un vers amorce ou un vers prolonge mis dans la bouche d'un autre interlocuteur, et l'on a les formes de cinquain aabab et ababb. S'il y a à la fois amorce et prolonge du quatrain (le premier vers complémentaire indique la rime au deuxième interlocuteur, et le troisième interlocuteur la reçoit par le dernier vers complémentaire), on a le sixain a — abab — b. L'intérêt mnémonique des récitants a commandé aux fatistes cette forme aux auteurs de la *Passion d'Arras,* du *S. Remi,* à Greban (1), etc. ; l'auteur des *Trois Doms* est rompu à cette disposition ; celui du *Saint Quentin* l'adopte non plus comme un tout de juxtaposition, mais comme un élément premier, qui peut être répété identiquement en série continue, particularité que je ne me souviens pas avoir rencontrée chez aucun autre auteur de mystères.

3. Pour toutes les autres formes de sixains, il serait long de chercher si chacune d'elles sort du tercet ou du quatrain et, le plus souvent, il reste possible de contester la solution à laquelle on s'arrête. Nous ne ferons à ce propos qu'une remarque d'ensemble. Au temps de Froissart et de Christine de Pisan, quand sur six vers, quatre sont sur une même rime, le procédé de juxtaposition des vers de même rime l'emporte sur la combinaison par croisement (aaabba. aaaabb, aabbbb, aabbba, abbbba). Les auteurs de compositions dramatiques font l'inverse (aababa, aaabab (2), abaabb, abaaab, ababbb, abbabb). Les mêmes auteurs balancent plus fréquemment que les précédents trois vers d'une rime contre trois vers d'une autre. Chez les poètes modernes, M. L. Kastner relève (p. 177-81, 209-13) que les formes de sixain les plus employées sont (après aabccb) ababab, et, plus rarement abaabb, ababcc (3), aabcbc (Jodelle), aabcbc (Malherbe et J.-B. Rousseau). Quant aux diverses dispositions établies sur deux rimes par Musset (par exemple dans *Une Bonne Fortune*, v. *ib.*, p. 180), elles présentent toujours, comme celles de nos auteurs du xve siècle, trois vers d'une rime contre trois vers d'une autre (ababab, abaabb, aababb, abbaab).

4. Le tercet aab a donné naissance successivement au quatrain aaab, au cinquain aaaab et au sixain aaaaab, qui ne peuvent pas

(1) Greban en donne un exemple frappant v. 13314 : $a^8abab^{10}b^8$; la séparation par le dialogue, et le changement de mètres coïncident.

(2) Je ne trouve la disposition aaabab que dans les *Faictz et Dictz* et dans le *Saint-Quentin* ; sans doute Molinet en est l'inventeur.

(3) Cette disposition est la seule que l'on rencontre dans les ballades en strophes de 6 vers du temps de Machaut au temps de Mercadé.

exister isolés mais qui sont les éléments premiers de strophes plus longues. Ces diverses formes sont déjà essayées au temps de Machaut et d'Agnès de Navarre et Froissart en fait un usage fréquent. La base de six vers, aaaaab, est en pareil honneur au commencement du XIVe siècle et à la fin du XVe. Au temps de Charles d'Orléans s'ajoute l'élément base à trois rimes (aaabbc, Fredet), et à partir de 1450, les bases sur trois et quatre rimes (ababbc... cdcdde.., abbccd, ababcd).

DOUZAIN

Après les dispositions *aaa*, etc. (p. 109), *aabaab* (*bis*), *abbaab* (*bis*), *aabbba* (*bis*), *aabccb* (*bis*), *ababcd* (*bis*), *aaaaab* (*bis*), et les dispositions *aab... bba...*, *aab... bbc...*, *abb... baa...*, *aab... bcc...*, *aab... ccd...*, (p. 112-22), qui se partagent en deux sixains, ou identiques, ou symétriques par l'interversion des rimes, nous pouvons classer quelques types qui sont, en tout ou en partie, une combinaison d'éléments plus simples, tercets ou quatrains.

Décomposables en tercets :

aabaabbbabaa. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 11641, groupe qui peut être ramené au onzain (V. à cette rubrique) suivi d'un vers prolonge) ;
vers de 10 syllabes (*D. T. G.*, 1904, 7 s.).

aabaabbaabba. — Vers de 8 syllabes (E. D., VII, 128-31, 8 s.) ;
vers latins de 10 syllabes (E. D., VI, 283, VII, 94-5, 96, 98, 101 ; français, VII, 149-50) ;
vers coupés : $aabaabba^{10}a^{4}b^{10}b^{4}a^{10}$. — (Greban, 12169).

Vingtquatrain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 184-6, 2 s.) ;
vers de 8 syllabes (E.D., II, 194-5).

aabaabbaaaba. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 94).

aabaabbabbaa répété. — *Vingtquatrain*. — Vers de 7 syllabes (E. D., VII, 153-4).

$a^{7}a^{3}ba^{7}a^{3}ba^{7}a^{3}b^{7}bb^{3}a^{7}$ (E. D., II, 350-1, suivi d'un neuvain sur mêmes rimes : $a^{7}a^{3}ba^{7}a^{3}bb^{7}b^{3}a^{7}$, qui paraît n'être qu'un douzain mutilé).

aababbabbaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 97-9, 4 s.).

abababbaabba répété. — *Vingtquatrain*. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 251-2).

ababab aabaab. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 17851).

aabbababbaab répété. — *Vingtquatrain.* — Vers de 7 syllabes (E. D., VII, 150-1).

$aaa^7b^4bb^7a^4a^7b^4bb^7a^4$ répété. — *Vingtquatrain* (E. D., II, 322-3).

$aa^8b^4bb^8b^4aaa^8b^4bb^8$ (*S. Adr.*, 4155).

aabaabbccbbc. — Vers de 8 syllabes (*Veng.*, f° 374, 5116).

aabaabbbbcbc — Vers coupés (*S. Remi*). V. à la ballade, strophe de 12 vers.

aabaabbcbbcc. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 6621).

aabccbbbcbbc. — Vers de 5 syllabes (Greban, 14804).

$aabaab^8bbcc^5cb^8$. — Vers coupés (Greban, 13283).

$abb^8a^4bb^8ccc^4bb^8c^4$. — Vers coupés (Greban, 13271).

ababbbcccdcd. V. à la ballade, p. 178 (G. Chastellain, vers de 10 syllabes).

$aabb^7a^3c\ ddbb^7d^3c^7$. — Vers coupés (G. Alexis, II, 49).

aabaabccdeed. — Vers de 10 syllabes (Meschinot, dans G. Chastell., VII, 463-85, 75 d., avec refrain au dernier vers par chaque groupe de trois strophes ; c'est en quelque sorte une série de 25 ballades sans envoi) ;

vers coupés : $aa^7b^3aabcc^7d^3eed^7$ (G. Alexis, II, 47).

$aa^7b^3cc^7b^3dd^7e^3ffe^7$. — Vers coupés (G. Alexis, II, 44-5).

$a^7b^3ca^7b^3cd^7d^3eb^7b^3e^7$. — Vers coupés (G. Alexis, II, 46).

$aaa^7b^3cdeee^7b^3cd^7$. — Vers coupés (G. Alexis, II, 51).

Décomposables en quatrains :

Les formes déjà mentionnées au chapitre du quatrain (p. 86 et s.), trois fois *aabb, abba, aaab, aabc, abcd.* (p. 89-99) et celles-ci :

aaabaaabbbba (p. 97), *aaab bbbc cccb* (p. 97),
aaabaaabbaab (p. 94-7), *aaabcccbddbd* (p. 98),
abbaababbaab (p. 94), *abbc addc aeec* (p. 99) ;

la série se complète par :

ababbaabbaab. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 11345).

ababccddefef. — Deux rimes plates entre deux quatrains. — Vers de 4 syllabes (*R. A. S. R.*, III, 14, p. 188, « taille de ballade »).

Le cinquain est un des éléments des douzains suivants :

$abab^7bbb^3bcbcc^7$. — Vers coupés (*S. Remi*, 8312-23).

ababbccddede. — Rime plate entre deux cinquains. — Vers de 8 syllabes (*S. Did.*, p. 215) ; v. à la ballade des douzains de ce type chez E. Deschamps et les auteurs des *Cent Ballades ;*
vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, 105 = 211°, *Dictier poetical*, 8 d. à refrain, sorte de chant royal) ; et parmi les auteurs de ballades, E. Deschamps, Chr. de Pisan, Chartier, Chastellain, Villon, Alexis.

abaabccddede. — Rime plate entre deux cinquains. — Vers de 10 syllabes (G. Alexis, II, 42-58, 24 d., dont les 15 premiers sont suivis chacun d'un douzain en vers coupés).

ababbccddcdc. — Cinquain et septain. — Vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, 73° = 134°, 11 d., *La bat. des 2 Deesses*).

aabaabbccdcd. — Septain et cinquain. — Vers de 10 syllabes (G. Alexis, II, 41-2, 3 d., 42-58 ; ballade de G. Chastellain, v. à la *Ballade* ; Mo., *F. et D.*, 89° = 174°, 18 d., *Le deb. d'Avr. et de Mai*, le dernier vers de la strophe est un proverbe dit par l'autre interlocuteur avec les onze vers de la strophe suivante).

$aaaa^7b^3cc^7c^3c^7b^3cb^7$. — Vers coupés (G. Alexis, II, 43).

$aaa^7b^3bbb^7c^3cc^7c^3b^7$. — Vers coupés (G. Alexis, II, 43-4).

aabaabbbbcbc. — Vers de 10 syllabes (*S. Adr.*, 4573, la prière de Nathalie continue en rimes suivies, cf. chapitre IX, groupe de 2 vers).

Divers : $aabababa^6aaaa^{12}$. — Vers coupés (Agn. de Nav., *Lay d'am. mercy*, 53).

aabbababab aa. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 17437, ref. intérieur).

$aabbaa^8b^4b^8a^4abb^8$. — Vers coupés (*S. Remi*, f° 52, 6412, deux mêmes rimes plates alternées).

$aa^7a^3aaaaaaab^7$. — Vers coupés (*Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 207-8, le dernier vers est sans rime).

VINGTQUATRAIN

Il peut être composé de tercets (v. *aab*, p. 112), de quatrains (v. *abab, abba, aaab* p. 90. 95, 97), de sixains (v. *aaaaab, aaaaba, aaaabb, aaabba, aabbba, aabbbb, ababba, abbbba, aaabbc*, p. 120-2), de huitains (v. *aaaaaaab*, p. 101), de douzains (p. 124-5). Nous ne donnons ici que quelques types de vingtquatrains, dont les deux moitiés ne sont pas identiques :

aaaaab (*bis*), *bbbbba* (*bis*). — Vers de 10 syllabés (*D. T. G.*, 5432-527, 4 v.);

vers coupés : $aa^5aa^7a^3b^7$ (*bis*), $bb^5bb^7b^3a^7$ (*bis*) (Greban, 21900-23).

$aa^8aa^4ab^8$ (*bis*), $bb^8bb^4bc^8$ (*bis*). — Vers coupés (*S. Did.*, p. 262-3).

$aabaabbbabba^8, a^7a^3b^7$ (*bis*), $b^7b^3c^7$ (*bis*). — Vers de 8 syllabes et vers coupés (Greban, 28618-741, 5 gr.).

$a^3a^4ba^3a^4b^3b^4ba^3b^4ba^3aa^4ba^3a^4b^3b^4babba^3$. — Vers coupés (A. Chartier, *Compl.*, p. 777).

$ab^7b^3aa^7b^3ba^7b^3ab^7b^3ab^7b^3ab^7b^3aab^7b^3a^7b^3$. — Vers coupés (Froiss., II, 267-8).

Quarantehuitain : $aa^7a^3b^7$ (*bis*) $bb^7b^3a^7$, $cc^7c^3d^7$ (*bis*) $dd^7d^3c^7$, le tout deux fois. — Vers coupés (Mo., *F. et D.*, *Le tresp. du duc Ch.*, 45 = 72°, 4 vers du premier vingtquatrain se retrouvent à des places différentes dans le second).

Vingtquatrain, groupe lyrique : $aabaaabbbabbba^{10}$ $ccccdccccd^7$. — Vers de 10 et de 7 syllabes (Mo., *F. et D.*, 10 = 14, *Or. a S. Adr.*, 8 gr.).

1. La très grande majorité de ces types multiples de douzains se divisent en tercets ou quatrains. Si l'on ne considérait que le tableau qui précède, on serait tenté de conclure que le douzain bâti sur cinquains et rime plate ou sur cinquain et septain n'a fait son apparition que vers 1450 ou plus tard encore avec les maîtres de « seconde rhétorique », G. Alexis et J. Molinet. Mais, du moins dans les formes fixes comme celles de la ballade, E. Deschamps, Christine de Pisan, A. Chartier et G. Chastellain ont ouvert la voie aux grands rhétoriqueurs de la fin du xve siècle (V. à la ballade).

2. On peut dire qu'en dehors de la ballade, le douzain a été assez rarement construit sur plus de deux rimes au xive siècle ; c'est dans les œuvres dramatiques et en particulier chez les auteurs comme G. Alexis que les types de douzains sur quatre, cinq et six rimes se sont multipliés. M. L. Kastner cite le douzain ababccddcccc de Gillebert de Berneville (p. 230).

3. Parmi les types de douzains que M. L. Kastner relève chez les modernes, ababcccdceed (« invented by V. Hugo », p. 198) fait songer aux exemples de G. Alexis ; ababccddeffe, qu'on trouve dans Ronsard, est en rapport étroit avec le douzain ababcccdefef dont Baudet Herenc donne le modèle, aabccbddefef du même Ronsard (en vers de 7 syllabes) est presque identiquement le douzain

aabccbddeffe de G. Alexis (en vers coupés), dont on retrouve l'exacte reproduction (par coïncidence) dans l'*Albertus* de Th. Gautier (onze alexandrins et un vers de 8 syllabes, Kastner, p. 229).

Le modèle auquel Chaulieu a emprunté la disposition abbaccdedede, si ce poète ne l'a inventée lui-même, est apparemment postérieur au xve siècle.

CHAPITRE IV

CINQUAIN ET MULTIPLES DU CINQUAIN

Strophes et groupes lyriques de 10, 15, 20, 25, 30, 40 vers.

aaaaa. — Vers de 8 syllabes (*P. de Semur,* 2576);
vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 25198; *R. A. S. R.*, VII, 25, p. 281);
vers coupés : $aaaa^3a^7$ (*S. Remi,* f° 48, 5867); $a^8aaa^3a^8$ (*S. Remi,* f° 111, 13685).

Dizain. — Vers de 10 syllabes (Martin Fr., f° 139°, cf. A. Piaget, 259);
vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 16199);
vers coupés : $aa^7aa^3aa^7aaaa^3$ (*Lay piteux,* attribué à Ch. d'Orl.); $aa^4a^8aa^4aa^8aa^4a^8$ (*S. Remi,* I, 207, f° 55°, 6835); $aaaa^7a^4aaaa^7a^6$ (Ad. de le Hale, chánson, H. Guy, 251).

Quinzain. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 10390, 16209, 17721).

Vingtain. — Vers de 5 syllabes (C. Pisan, I, 132-3).

aabab et *ababb* se rangent naturellement au chapitre du quatrain ; le quatrain se trouve ainsi complété dans une foule de passages des œuvres dramatiques, quand une tirade en quatrains commence ou finit ; le vers complémentaire est souvent séparé des autres par le dialogue ; le second interlocuteur, guidé par la rime qui doit se répéter, a moins de peine à retrouver le premier vers de sa réplique.

aabba et *abbaa* sont pareillement des quatrains distendus pour « passer la rime » à l'interlocuteur. Cependant quelques-unes de ces formes sont considérées comme un tout chez les poètes lyriques et dans le *Saint Adrien* : aabbaccddc. — Vers de 4 syllabes (7884-93). V. au rondeau.

aabab.

Vers de 10 syllabes (Agn. de Nav., p. 12, fin de complainte en huitains aabbccdd; Mo., *F. et D.*, 42 = 67°, *Le tresp. du d. Ch.*, 10c.).

ababb.

Élément de dizain, dans

ababbabaab. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 13119).

ababbbcbbc. — Vers de 10 syllabes (*Martyrol. des fausses lang.*, dans G. Alexis, II, 307, pour la seconde moitié du dizain) (1).

ababbccdcd. — V. au dizain.

aabba.

Vers de 6 syllabes (*R. A. S. R.*, p. 282);
vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 117).

Vingtain. — aabba (*quater*). — Vers de 7 syllabes (A. Chartier, *Lay*, 548);

vers coupés: $aa^7b^3ba^7$ (Froiss., I, 333); aa^7bba^4 (Froiss., II, 279-80); $aa^7b^4b^7a^4$ (Froiss., I, 283-4, 334); $aa^7bb^3a^4$ (Froiss., II, 282-3); $aa^8b^4b^8a^4$ (Froiss., II, 291-2, 297-8); $aa^8b^4ba^8$ (Greban, 29112).

abbaa.

Vers de 8 syllabes (*S. Clem.*, 5953, 1er et 3e vers latins);
vers coupés : $abb^8a^4a^8$ (*P. de Sem.*, 3999).

Ces exemples sont isolés; le cinquain tiré de la *Passion de Semur* est partagé par le dialogue en quatre et un; il s'agit donc là d'un quatrain prolongé à ranger avec ceux que nous avons cités sous la rubrique *abba*, p. 94. Mais abbaa ne semble pas exister comme base de strophe.

ababa.

Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 19487; *3 Doms*, 4740);

vers de 12 syllabes (disposition fréquente dans la pièce des *3 plaids d'or*, que Crapelet a publiée (II, 213-9) comme étant de Clotilde de Surville, et qui date du XVIIIe siècle).

aaabb répété.

Élément de vingtain. *Vingtain*: aaabb (*quater*). — Vers coupés:

(1) On pourrait voir le cinquain ababb dans le dizain ababbbcbbc en vers de 8 syllabes de Greban (4981) ou de J. Millet (15805); mais le tout se décompose, plus conformément à leurs habitudes, en quatrain et sixain.

aaab^{5}b^3 (Froiss., II, 261-2); a^{7}a^{3}ab^{7}b^3 (Froiss., II, 107-8); aa^{3}a^{7}b^{3}b^4 (Froiss., II, 295).

Trentain : aa^{3}a^{7}b^{3}b^4 (*6 fois*). — Vers coupés (Froiss., II, 277-8).

Cinquains qui diffèrent du quatrain par la disposition intérieure :

abaab.

Isolé ou en rimes suivies (... bcbbc etc.) :
vers de 5 syllabes (Greban, 24038, 1 c.);
vers de 8 syllabes (Coquillart, II, 204-6, 4 c.; *Veng.*, f° 374, 5136; *3 Doms*, 2814; *P. d'Arras*, 6078); v. au dizain;
vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, *Le chappel. des dames*, 27 = 38, 38 c. à r. suivies, 32° = 47°, 3 c. id.).

Dizain. abaab (*bis*). — Vers de 5 syllabes (*D. T. G.*, 20688).

Pour les dispositions : abaabbcbbc, abaabbabba, v. au dizain.

Vers coupés : a^{8}baab^{10} (*S. Adr.*, 6392).

abbab.

Vers de 8 syllabes (*P. de Sem.*, 2482, 1er et 5e vers latins, le 5e commence une autre repartie);
vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 120).

abbba répété.

Vingtain. ab^{7}bb^{3}a^7 (*quater*). — Vers coupés (*Froiss.*, II, 154-5, 262-3, 269); v. chap. v, groupe de 21 vers, p. 150, la même base utilisée par Froissart et A. Chartier.

aabaa.

Élément de dizain, dont la seconde partie est : bbabb. — Vers de 8 syllabes (Greban, 21615).

aaaba répété.

Vingtain. a^{7}a^{3}a^{7}b^{3}a^4 (*quater*). — Vers coupés (Froiss., I, 208).

aabbc répété.

Vingtain. — Vers coupés : a^{7}a^{3}b^{7}b^{3}c^7 (*quater*) (A. Chartier, *Lay*, 548-9); aa^{7}b^{3}bc^4 (Agn. de Nav., *Lay dou par. d'am.*, 44); aab^{5}bc^8 (Greban, 21219).

abcde répété. Dizain, strophe de ballade chez Chr. de Pisan; v. à la ballade.

aaaab répété.

Dizain. — Vers de 5 syllabes (*S. Q.* 18766, après un dizain d'autre mètre, v. au vingtain, groupe lyrique);

vers de 7 syllabes (*S. Q.* 18756, suivi d'un dizain en vers de 5 syllabes, v. au vingtain, groupe lyrique);
vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 7138);
vers coupés : $aaaa^3b^5$ (Greban, 25309-19)[1]; $aaa^7a^3b^7$ (Mo., *F. et D.*, 8 str., *Le siege d'amour*, 71°-2 = 129°-31); $aaaa^5b^7$ (Greban, 25320); $a^8aaa^3b^8$ (*S. Didier*, p. 118, 2705; *3 Doms*, 6744); $a^8a^4aab^8$ (G. Chastell., VII, 4467, 3 str.); $a^8aa^4ab^8$ (G. Chastell., VII, 436-41, 12 str.); $aa^8a^4ab^8$ (G. Chastell., VII, 441-6, 14 str.); $aa^8aa^4b^8$ (*S. Didier*, p. 83, 1892); $aaaa^7b^8$ (Greban, 25330); $aaaa^8b^{10}$ (Greban, 25340).

Vingtain. — Vers de 5 syllabes (Froiss., II, 247, 287-9, 2 v., 293, 295-6, 298-9 : A. Chart., *Lay de plais.*, p. 541, 547 ; Greban, 375);
vers de 7 syllabes (Agn. de Nav., *Lay dou par. d'am.*, 44-5);
vers de 8 syllabes (Froiss. I, 40; G. Chastell., VII, 240-2, *La mort du duc Phil.*, 2 v.);
vers coupés: $aaaa^5b^3$ (Froiss., II, 108)[1]; $aaa^5a^3b^5$ (Froiss., II, 106-7); $a^4a^3a^4ab^5$ (Froiss., II, 283-4); aaa^3ab^7 (Froiss., II, 110, 266); $aaa^3a^7b^3$ (Froiss., II, 299-300); $a^7aa^3ab^7$ (Froiss., I, 206; A. Chart., *Lay de plais.*, 538); $a^7a^3a^7a^3b^7$ (Fredet, dans Ch. d'O., I, 184-5; Meschinot, 104-22, 22 v.; Mo., *F. et D.*, *Chap. des d.*, 33 = 47); $aaaa^7b^4$ (Froiss., I, 332-3) : $aaa^3a^7b^4$ (Froiss., II, 280-1, 292-3); $a^7aa^3a^4b^7$ (Froiss., II, 160); $aaa^3a^4b^7$ (Froiss., I, 330-1); $aaaa^7b^5$ (Agn. de Nav., *Lay dou par. d'am.*, 43-4; Froiss., II, 111, 205-6; A Chart., *Compl.*, 775-6, faute de texte au 2ᵉ cinq. : $aaba^7b^5$); $aaa^3a^7b^5$ (Froiss., II, 282); $a^5aa^3a^5b^7$ (Froiss., I, 330, 332): $a^7aa^3a^7b^5$ (Froiss., II, 270); $aa^7a^3a^7b^5$ (A. Chart., *Lay de plais.*, p. 540); $aaaa^8b^4$ (Froiss., I, 204-5); aaa^4ab^8 (Froiss., II, 155-6); $aaaa^8b^7$ (Froiss., I, 34); $a^8a^5a^3a^5b^8$ (Id., II, 160-1); $a^8a^4a^8a^3b^8$ (C. Pis., I, 126-7; 2ᵉ c. : $a^8a^3a^8a^4b^8$, 3ᵉ et 4ᵉ : $a^8a^4a^8a^4b^8$).

aaaabbbbba. — *Dizain* de ballade (C. Pisan, v. à la ballade).

Quarantain, en vers coupés, de Chartier, v. au dizain.

aaaab (*bis*) *bbbba* (*bis*).

Vingtain. — Vers de 7 syllabes (Fredet dans Ch. d'O., I, 188; Mo., *F. et D.*, 72° = 132°, *Le siege d'am.*);
vers de 8 syllabes (*D. T. G.* 18372; *S. Q.*, 5847);

(1) Il faut rattacher à cette forme le treizain $aaaa^3b^5aaaa^3b^5bba^8$ de Greban (11042), qui n'est qu'un dizain coupé avec une sorte de prolonge construite sur un autre mètre.

vers coupés : $aaa^7a^3b^7$... $bbb^7b^3a^7$... (*S. Q.*, 23239) ; $a^8aa^3ab^8$... $b^8bb^3ba^8$... (*S. Did.*, p. 154-5) ; $aaa^8a^3b^8$... $bbb^8b^3a^8$ (Mo., *F. et D.*, 31 = 45, *Le chapp. des d.*) ; $a^8aaa^4b^8$... $b^8bbb^4a^8$... (C. Pisan, III, 313-4).

aaaab (*bis*) *bbbbc* (*bis*).

Vingtain. Vers coupés : $aaa^8a^4b^8$... $bbb^8b^4c^8$... (*S. Q.*, 21346, 2 v.).

1. Les formes issues du quatrain à rime croisée et embrassée, par l'adjonction avant ou après d'un vers rimant avec le premier ou avec le dernier vers du quatrain sont les plus rares dans la poésie moderne (cf. L. Kastner, p. 175-7). Mais parmi elles, le cinquain aabba s'emploie dans les longues strophes en vers coupés, de Froissart à Greban ; et il faut remarquer tout de suite qu'il a eu une extraordinaire fortune dans le rondeau, du XIVe siècle au XVIe. Le type inverse abbaa au contraire a eu une vie très pauvre ; M. Kastner en cite un exemple dans Musset (p. 277).

ababb est très ancien ; il figure déjà dans les dizains des Chansons d'Adam de le Hale ; les modernes l'ont négligé ; aabab qu'Adam de le Hale a ignoré est une strophe de rencontre plus fréquente dans les compositions dramatiques ; Molinet est des rares qui en aient fait une base de pièce lyrique ; Baïf ne l'oublie pas ; V. Hugo et Th. Gautier l'ont quelquefois reprise au XIXe siècle.

ababa semble né dans la seconde moitié du XVe siècle, si l'on peut s'appuyer sur nos exemples de J. Milet et de Pra. Ronsard s'en souviendra, et au XIXe siècle, Leconte de Lisle et Banville.

aaabb n'a plu qu'à Froissart.

2. Le véritable cinquain est le type abaab ; c'est Greban qui semble avoir fait son succès au XVe siècle ; il a gardé sa vogue au temps de la Renaissance, et jusqu'à nos jours. Le type abbab, qui semblait devoir se développer symétriquement, est bien moins favorisé ; les V. Hugo, Leconte de Lisle et Verlaine (cf. L. Kastner, 176) en font plus de cas que les auteurs du XVe siècle.

abbba qu'on trouve chez Froissart et Chartier se retrouve près de cinq siècles plus tard chez Leconte de Lisle.

3. Parmi les éléments de strophes plus longues, aabaa (Greban), aaaba (Froissart) étaient mal constitués pour vivre ; on s'explique sans commentaire comment au contraire aabbc et surtout, par-dessus tous aaaab, se sont maintenus avec un succès égal du temps de Machaut à l'extrême fin du XVe siècle.

DIZAIN

Monorime. V. au cinquain.

Composé de rimes plates qui ne se croisent qu'aux deux derniers vers : $aa^8b^4b^8a^4abbab^8$, vers coupés (*S. Remi,* f° 103, 12594), ou aux deux premiers vers : abaabbaabb, vers de 8 syllabes (*P. d'Arras,* 21282).

Composé de deux rimes croisées cinq fois. — Vers de 8 syllabes (C. Pisan, III, 309 ; *S. Q.*, 4972).

Composé de trois tercets et d'un vers complémentaire, sur deux rimes :

$a^4a^3a^7b^4b^3ba^8a^4a^3b^7$. — Vers coupés (C. Pisan, III, 311).

Le plus souvent le dixain est la juxtaposition de deux cinquains, soit identiques (v. au cinquain), soit différents :

aababbcbcc.

Vers de 8 syllabes (Greban, 19075, etc. ; *S. Q.*, 10080, etc.).

Nous pourrions citer une foule d'exemples tirés des compositions dramatiques ; mais ce n'est là qu'un dizain apparent, pour ainsi parler ; en réalité, ce groupe est un huitain à rime croisée suivie (v. à la rubrique *abab,* chapitre du quatrain) et qui ne s'est augmenté d'un vers à chaque extrémité que pour les besoins du dialogue. Celui qui dit le huitain reçoit la rime du précédent interlocuteur, en passe une autre au suivant. Telle est du moins l'origine de ce dizain ; mais au temps du *Saint Quentin,* les quatrains et huitains prolongés se présentent même à l'intérieur d'une tirade.

aabbabbaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 102).

abaabaabba (*bis*). — *Vingtain.* Vers de 7 syllabes (E. D., II, 261-2).

abaabbabba. — Vers de 10 syllabes (G. Alexis, II, 62-5, *Or. a la V.*, 10 d.).

abaabbaabb. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras,* 21282 ; il pourrait être considéré comme un huitain avec amorce et prolonge, ou mieux comme une rime croisée suivie d'une quadruple rime plate, v. plus haut).

abaabbcbbc. — Vers de 8 syllabes (G. Chastellain, VI, 79-80, 4 d. ; *3 Doms,* 823). C'est le cinquain à rimes suivies.

abaabbcbcc. — Vers de 10 syllabes (*Martyrol des f. lang.,* dans G. Alexis, II, 307).

abaabccdcd (Villon ; v. à la ballade, strophe de 10 vers de 10 syllabes).

ababbabaab. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 13119).

Vingtain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 259-60).

ababbaabba (*bis*). — *Vingtain*. — Vers de 7 syllabes (E. D., II. 182-3, 192, 250-1).

ababbbbcbc (*S. Remi* ; v. à la ballade).

ababbbcbbc. — Vers de 8 syllabes (Greban, 4981).

ababbccaac (Ad. de le Hale, H. Guy, 251) ; vers latins de 10 syllabes (E. D., VI, 281).

ababbccdcd. — Vers de 8 syllabes (Oton de Grandson, *Pastourelle*, cf. A. Piaget, *Rom*, XXXIII (04), p. 205 ; *Dial. d'un amour. et de sa dame, ib.*, p. 208 ; 18 str. ; Ch. d'Orl., *Complainte*, I, 198-202, 11 str. ; *S. Didier*, p. 272-3, 6456-75 (2), p. 274, etc., type très fréquent chez G. Flameng, et notamment chaque fois que paraît le fol) ; de C. de Pisan et Froissart à E. Deschamps et à la *Passion d'Arras*, v. à la ballade ;

vers de 10 syllabes (C. Pisan, III, 312-3 (2) ; *R. A. S. R.*, VI, 26, p. 261, VII, 19, p. 277. Cretin, 264-6, *Lettre a Mol.*, 7 str. ; Mo., *F. et D.*, *Lettre a Cr.* ; 114 = 234°-6,7 str.) ; Froissart à G. Chastellain, v. à la ballade.

ababbccddc (Ad. de le Hale, 3 chansons, H. Guy, 251 ; E. Deschamps, v. à la ballade).

aaaabbbbba. — *Quarantain*. — Vers coupés : $aaaa^5b^7bbbb^5a^7$ (quater) (*Lay*, A. Chartier, 545-6).

Sixain et quatrain ou inversement :

aabaababab (Jean de Mailly ; v. à la ballade, strophe de 10 vers).

aabaabaabb. — Vers de 8 syllabes (*Veng.*, f° 380, 5640).

aabaabbaba. — Vers de 6 syllabes (*P. d'Arras*, 1093, 4484) ;

vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 15341-70, 3 d., « priere »).

aabaabbaab. — Vers de 6 syllabes (*R. A. S. R.*, II, 13, 58 « ballade tombante ») ;

vers de 8 syllabes (E. D., VI, 156, 163, II, 227 ; *S. Remi*, f° 52, 6402) ;

vers de 10 syllabes (E. D., VII, 146, 147-9, 5 s. ; vers latins, VI, 281-2 (2), VII, 94).

Vingtain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 183-4, 244-5, 248-9,

253-4, 255-8 (2), 263-9 (3), 306-13 (8), 316-22 (8), 326-32 (8), 336-49 (13), VII, 152-3);
vers de 8 syllabes (E. D., VI, 148-65 (22); II, 229-30, 233-4, 272-303, 15 v.);
vers coupés : $aa^7b^4aa^7b^4b^7a^4a^7b^4$ (E. D., II, 315-6).

Ce dixain peut aussi être considéré comme formé d'un double quatrain à rime embrassée, précédé d'une rime plate.

aabaabbbcc (Chartier ; v. à la ballade).

aabaabbcbc. — Vers de 7 syllabes (Martin Franc, f° 9, cf. A. Piaget, 258) ;
vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 6611-20 ; *S. Q.*, 15341-70 (3) ; C. Pisan, v. à la ballade) ;
vers de 10 syllabes (Martin Franc, f° 172, cf. A. Piaget, 258 ; Chartier, v. à la ballade ; G. Alexis, *Le loyer des folles amours*, I, 353-75, 26 str., Mo., *F. et D.*, 93 = 182, 4 str. ; 95 = 188, 2 str.).

aabaabcbbc (*bis*). — *Vingtain*. Vers de 8 syllabes (E. D., VI, 152-3).

aabaabcdcd. — Vers de 8 syllabes (*Le loy. des f. am.*, G. Alexis, I, 353-4).

abaabbccdd. — Vers de 10 syllabes (*R. A. S. R.*, VII, 18, p. 276-7 ; Cretin, *Compl.*, 68-71, 11 d.).

ababccdcdd. — Vers de 8 syllabes (Machaut, p. 5-7, 3 d. sur mêmes rimes, en tout 6 d., sortes de ballades sans envoi ni refrain).

abbaccacca (Ad. de le Hale, parture, H. Guy, 251).

abbaccddcc (Ad. de le Hale, chanson, H. Guy, 251).

abbaccddee (Ad. de le Hale, parture, H. Guy, 251).

ababccddee (Ad. de le Hale, chanson et parture, H. Guy, 251 ; C. Pisan, v. à la ballade).

ababcdcdee (C. Pisan, v. à la ballade).

ababccdede (C. Pisan et Tignonville ; v. à la ballade).

Divers : $a^7aa^3a^7b^5bbb^3ba^7$ (*bis*). *Vingtain* (E. D., II, 334-5).

$a^7a^3a^4a^3a^7b^5bb^3ba^7$ (*bis*). *Vingtain* (E. D., II, 324-5).

$aaaa^7a^3baaab^7$ — (*Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 208-9).

aaabaaaaaa. — Vers de 10 syllabes avec batelage, la 5e syllabe de tous les vers rime en *b* (Mo., *F. et D.*, 130 = 270, *Le nauffr. de la pucelle*).

ababaccbca (Ad. de le Hale, chanson, H. Guy, 251).

1. Parmi les cinquains constitutifs du dizain, c'est ababb qui l'emporte en fréquence ; Adan de le Hale le connaît déjà, et Cretin le pratique encore ; tandis que aabab, l'autre forme du quatrain croisé distendu, n'existe pour ainsi dire pas ; aababbcbcc est une forme qu'il faut reporter au huitain.

Le cinquain abaab, moins réductible au quatrain est, nous en avons ici une preuve de plus, une formation du xve siècle : il ne se retrouve jamais dans le couplet de ballade, hormis un exemple de Villon.

Nous pouvons en conclure : 1° que la ballade en dizain au xive et pendant la plus grande partie du xve siècle, quand elle ne s'ouvre pas par un sixain, s'ouvre par un quatrain à rime croisée, prolongé d'un vers ; ce n'est que pour le deuxième élément qu'elle admet la disposition aabab (désigné ccdcd parce que les rimes sont autres).

2° que la ballade en dizain change les rimes du premier au second cinquain (sauf un exemple de C. de Pisan, et un autre du *Saint Remi*), tandis que dans les dizains des *Mystères* l'enchaînement des rimes est pour ainsi dire le procédé régulier.

M. L. Kastner ne cite d'exemples du double cinquain (avant le xviiie siècle) que de Melin de Saint-Gelais (ababbccdcd). Il fait remarquer que cette forme a eu un grand succès dans la première moitié du xvie siècle, et que Ronsard et son école l'ont abandonné comme suranné (p. 195).

2. Le dizain divisible en membres pairs (quatrains et rimes plates, et quatrain et sixain), sur deux rimes ou sur trois rimes qui s'enchaînent du sixain au quatrain (àabaabbcbc), s'est maintenu du temps de Deschamps et de Christine de Pisan à celui de Molinet, aussi bien dans le couplet de ballade que dans la strophe libre des compositions dramatiques.

Mais le procédé de la juxtaposition de quatrains et de rimes plates ou d'un quatrain et d'un sixain sur rimes indépendantes, procédé qui est très ancien, puisque nous le trouvons chez Ad. de le Hale, Machaut et Christine de Pisan, et qu'on retrouve presque exclusivement employé par les poètes modernes, est presque absent des œuvres de nos poètes du xve siècle, en tant qu'élément de scène lyrique ; je ne le retrouve que chez G. Alexis, G. Cretin et l'auteur du viie traité des *Arts de Seconde Rhétorique*.

Je cite ci-dessous les types de dizains que, d'après les citations de M. L. Kastner (p. 191-6, 224-7), les modernes ont ajoutés à

ceux que j'ai relevés : ababccdeed (Marot, du Bellay, Passerat, Baïf, Malherbe, Maynard, Lefranc de Pompignan, V. Hugo) ; ababccbddb (Lamartine, V. Hugo) ; abbaccdeed (Malherbe, J. Chapelain, A. Godeau) ; ababccdaad (V. Hugo) ; abbaccdede (Malherbe, Th. de Viau, J.-B. Rousseau) ; ababccdeed (Th. de Viau) : ababccdede (Th. de Viau, rencontrant ici Chr. de Pisan et Tignonville, auteur du Recueil des *Cent Ballades*) ; abbacdcdee (S. Arnaut, Th. Gautier) ; ababcdcdee (Baïf, mais il rencontre ici le type de couplet d'une ballade de Christine de Pisan); aabcbcbcdd (Th. de Viau) ; ababcddcee (Th. Gautier) ; abababbba (Morisses de Creon).

QUINZAIN

Monorime. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 10390, 16209, 17721).

A base de tercets. V. au tercet, *aaa, bbb* etc., p. 109 (*D. T. G.*).

aabaabbaabbabba (bis) Trentain. — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 190-1).

Le plus souvent le quinzain se compose d'un septain et d'un huitain juxtaposés :

aabaaabaaabaaab. Vers de 10 syllabes (G. Chastell., *La complainte d'Hector,* VI, 175-8, 6 strophes ; 189-93, 9 strophes ; *Le miroer des nobles h. de Fr.,* VI, 203-15, 26 strophes).

$aaa^5b^7aaa^5b^7aa^5b^7aaa^5b^7$ vers coupés (Froiss., II, 292 ; probablement un vers s'est perdu au 3e quatrain ; la forme primitive devait être un seizain, double strophe de lai).

$a^7a^3aba^7a^3abb^7b^3abb^7b^3a^7$ *(bis).* — *Trentain* (E. D., II, 214-5, 225-6).

$a^8aa^4ba^8aab^4baa^8a^4bba^8$ *(bis).* — *Trentain* (E. D., II, 188-9).

abababbabbaabba. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 107).

aabaabbaabbbaab (bis). — *Trentain.* — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 189-90, mais la première strophe a perdu un vers avant les cinq derniers).

aabaabbabbaabba (bis). Trentain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 218-9, 222-3) ;

vers de 8 syllabes (E. D., II, 198-9).

abbaabbabbaabba. — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 124-5).

aabbaabbbcccbbc. — Vers de 5 syllabes (Greban, 13234-48).

Cinquain, double rime plate et sixain : $abab^8b^3c^8c^3d^8d^3e^8e^3fee^8f^3$. —

Vers coupés (*R. A. S. R.*, III, 13, p. 186-8, élément d'une « balade layée »).

Quinzains divers : *aabbaaabaaabbaa*. — Vers de 10 syllabes (G. Chastell., VI, 456-7 ; deux septains symétriquement inverses de chaque côté de *b*, vers central, mais il y a une forte pause après le 9e vers qui répète le premier, et que rappelle, par le dernier mot, le dernier vers).

$aba^7a^3bbb^7ab^3bb^7b^3bab^7$. — Vers coupés (Martin Fr., f° 67, cf. A. Piaget, 259).

aabababababacbbcc. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 15623-37).

Le rondeau de G. Chastellain et de Cretin, à première strophe de cinq vers et à refrain partiel, compte quinze vers.

VINGTAIN

Composé de deux rimes croisées dix fois. Voir à *abab*, p. 90.

Composé de quatrains : $a^7a^3aba^7a^3abbab^7b^3baaba^7a^3ab^7$ (E. D., II, 187, suivi d'un douzain sur les mêmes rimes : $a^7a^3abbab^7b^3baab^7$; les quatre premiers et les quatre derniers vers de cette seconde strophe sont perdus ; le tout devait évidemment constituer un quarantain).

$a^7a^3aba^7a^3bba^7a^3bbaa^7a^3bbaab^7$, suivi d'une strophe de 21 vers sur les mêmes rimes : $a^7a^3abaa^7a^3bba^7a^3bbaa^7a^3bbaab^7$ (E. D., II, 179-80 ; l'ensemble primitif devait être un double vingtunain ; la première strophe a perdu un vers avant ou après le cinquième ; le sens invite à supposer une lacune à la première plutôt qu'une interpolation à la seconde).

Composé de cinquains, v. à *aaaaa, aabba, aaabb, abbba, aaaba, aabbc, aaaab* (avec second dizain en *bbbba* ou *bbbbc*).

$a^7a^3abba^7a^3bba^7a^3abbaa^7a^3bba^7$ (E. D., II, 181-2).

Vingtain, groupe lyrique.

$aaaabaaaab^7ccccdccccd^5$ (*S. Q.*, 18756-815, 3 v.).

$aabaabaabaab^{10}aaabaaab^5$ (*S. Did.*, p. 388-9).

Vingtains divers :

aabaabbbaabbaabbbaab (*bis*). — *Quarantain*. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 223-5).

aabbbaaaabbbabaaabba. Vers de 3 syllabes (Froiss., II, 248).

Vers coupés : $a^7a^3a^7a^3b^7b^3a^7a^3aba^7a^3ba^7a^3b^7a^3bba^7$. — (C. Pisan, I, 144).

$a^7bbb^3baa^7aaa^2abb^7bbb^2bbba^7$. — (Martin Franc, f° 163°, A. Piaget, p. 259-60).

$a^7b^4a^7b^4bab^7b^4a^7b^4a^7b^4a^7b^4baa^7b^4a^7b^4$. — (C. Pisan, I, 142-3).

$a^8b^4a^8b^4a^8b^4a^8b^4ba^8ba^8b^4a^8b^4a^8b^4a^8b^4a^8$. — (C. Pisan, III, 315).

$a^7aa^3ba^7a^3bc^7cc^3bcbcccdc^7c^3d^7$ (Ch. d'O., I, 204).

On retrouve le sixain monorime dans le vingtain du *Saint Quentin* : $aaaaa^3b^7bbbbb^3c^7ccccc^3ddd^7$. — Vers coupés (8560-79).

VINGTCINQUAIN

Monorime. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 25173).

Composé de quatre sixains et d'un vers complémentaire :

$aaaab^5b^3aaaab^5b^3aaaab^5b^3aaaab^5b^3a^5$. — Vers coupés (Froiss., II, 271).

TRENTAIN

Monorime. — Vers de 4 syllabes (C. Pisan, I, 127-9).

Composé de tercets : aa^4b^7 (Froiss., II, 250).

Composé de cinquains : $aa^3a^7b^3b^4$. — Vers coupés (Froiss., II, 277-8).

Trentain, groupe lyrique : $aabaabbccddede^{10}$, $ff^7f^3g^7$ *(bis)* $gg^7g^3f^7$ *(bis)*. — Vers de 10 syllabes et vers coupés (Mo., *F. et D., Or. a S^e Anne*, 8 = 11,6 gr.).

QUARANTAIN

Voir au dixain et au vingtain.

1. Le quinzain sur deux rimes, dont E. Deschamps avait donné plusieurs modèles, a vécu jusqu'au temps de G. Chastellain et de Martin le Franc. Mais déjà chez Greban et Molinet, le quinzain, extrêmement rare, ne se présente plus que sur trois rimes. Les strophes d'un plus grand nombre de vers sans division intérieure nette ne vivent pas au delà du quatorzième siècle.

2. Au quinzième siècle, quand les strophes de ces dimensions se rencontrent, elles sont aisément décomposables :

a) le rondeau de quinze vers (première strophe de cinq vers) est brisé par le retour du refrain partiel ;

b) les quinzains, vingtains, etc. sont des multiples simples, nets, d'une strophe courte, facile à retenir ;

c) ou bien ils sont (vingtains et trentains de G. Flameng ou de Molinet) des groupes lyriques fractionnés distinctement.

CHAPITRE V

SEPTAIN ET MULTIPLES DU SEPTAIN

Strophes et groupes lyriques de 14, 21, 28 vers.

Monorime. — Vers de 4 syllabes (*S. Remi*, f° 113, 13952); vers de 7 syllabes (Martin Fr., f° 115°, cf. A. Piaget, 259); vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 20369); vers coupés : $aa^{7}aa^{3}aaa^{7}$ (*S. Remi*, f° 117, 28); $a^{7}aaaaa^{3}a^{7}$ (*S. Remi*, f° 117, 19); $a^{4}aa^{8}aaa^{3}a^{8}$ (*S. Remi*, f° 117, 6-12); $aaaaaa^{4}a^{8}$ (*S. Remi*, f° 113, 13952); $a^{8}a^{12}a^{10}aaaa^{12}$ (*P. de Semur*, 2569-75).

Quatorzain : $aaaaaaab^{7}bbbbbb^{3}$. — Vers coupés (*S. Q.*, 1657-84, 2 s.).

Vingthuitain : $aaaaaa^{7}a^{4}$ (*quater*) (*Lay*, A. Chartier, 546).

Vingtneuvain : $aaaaa^{5}aa^{7}$ (*quater*) (*Compl. d'Hector*, G. Chastell., VI, 180-1, le premier septain précédé d'un vers a^{5}).

aaaaabb. — Vers de 10 syllabes (*S. Adr.*, 4602, prière de Nathalie).

aaabaab. — Sixain complété par un vers.

Vers de 7 syllabes (*Lay piteux*, attribué à Ch. d'O., 204-5, 206-7) : vers coupés : $aa^{7}a^{3}baab^{7}$ (*Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 208); $a^{7}a^{3}abaab^{7}$ (*Lay pit.*, dans Ch. d'O., I, 206, l. 6, enchaîné par les rimes au huitain qui précède oooaoooa, v. au quinzain); $a^{7}a^{3}aba^{7}a^{3}b^{7}$ (*Lay pit.*, dans Ch. d'O., I, 206, fin de la page); $aa^{8}a^{4}ba^{8}a^{4}b^{8}$ (*S. Adr.*, 7900, prière d'Adrien).

Quatorzain : aaabaabbbabbaa. — Vers de 8 syllabes (Greban, 5641).

aaabaabbbbcbbc. — Vers de 8 syllabes (*S. Laur.*, 3817).

aaababb. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 17652, 18360).

aaabccb. — Vers coupés : $aaabc^{7}c^{3}b^{7}$ (*Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 207).

aabaabb.

Vers de 7 syllabes (*S. Adr.*, 5968);
vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 21223; *Veng.*, f° 432, *P. de Sem.*, 7620, etc.), sixain avec prolonge, v. au *sixain*;
vers coupés : $aa^{10}b^{4}aa^{10}b^{4}b^{10}$ (*P. de Semur*, 7620); $aa^{4}b^{10}aa^{4}bb^{10}$ (*R. A. S. R.*, VII, 75, p. 320-1).
Premier élément d'un quatorzain : aabaabbccddede. — Vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, *Or. à Me Ste Anne*, 8 = 11; suivi d'un seizain en vers coupés, le tout reproduit six fois).

Vingtunain : $aa^{4}b^{10}aa^{4}bb^{10}$ (*ter*) (*R. A. S. R.*, VII, 75, 320, avec effet de « double queue »).

aabaaab.

Vers de 8 syllabes (*S. Laur.*, 320);
vers de 10 syllabes (*S. Adr.*, 6385);
vers coupés (C. Pisan, v. à la ballade).

Quatorzain : *aabaaabbbabbba*. — Vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, *Or. a S. Adr.*, 10 = 14, suivi d'un dizain en vers de 7 syllabes; le tout reproduit huit fois).

aabaaabbbcbbbc. — Vers de 8 syllabes (Mo., *F. et D.*, *Or. a. la V. M.*, 22 = 30°, 16 q., commençant chacun par un des mots de l'*Ave Maria*; effet de « rhétorique à double queue » pour les sept derniers vers de la quinzième strophe : « richesse nous cesse » etc.).

aabaaabccaccca. — Vers de 10 syllabes (G. Chastell., VIII, 269-92, *Loenge a la V.*, 51 q.).

aabaaabccbcccb. — Vers de 10 syllabes (*R. A. S. R.*, VII, 22, p. 279).

abbaaab. — Vers de 6 syllabes (*S. Laur.*, 5960).

abbabab. — Vers de 10 syllabes (E. D., VIII, 121-2).

aababab. — Vers de 8 syllabes (*S. Adr.*, 6097; *S. Q.*, 14530); sixain avec amorce.

ababaab. — Vers de 8 syllabes (E. D., VIII, 114).

abababb. — Vers de 8 syllabes (*P. de Sem.*, 8041) : sixain avec prolonge.

abababa. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 2164; *S. Did.*, p. 437); huitain mutilé; un vers s'est perdu rimant en *b*, soit après le septième, soit avant ou après le quatrième.

abaabba. — Vers de 8 syllabes (E. D., VIII, 123-4).

aababba. — Vers de 8 syllabes (*Veng.*, f° 375 a, 5156).

aababaa. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 17252) ; quatrain avec amorce, suivi d'une rime plate.

aabbaab (*bis*). — *Quatorzain.* — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 193) ;

vers de 8 syllabes (E. D., II, 203).

aabbabb. — Vers de 8 syllabes (Greban, 6081, 12393).

Vingthuitain. — Vers coupés : $aab^3b^4a^3a^4b^3$ (*quater*) (Froiss., II, 158-9).

aabbaba. — Vers de 8 syllabes (Greban, 26937).

aabbbaa. — Vers coupés : $aabb^8b^4aa^8$ (*3 Doms*, 5491).

Vingthuitain. — Vers coupés : $aa^5bbb^3aa^5$ (Froiss., II, 271-2 ; le 27e ou le 28e vers est perdu).

ababbba. — Vers coupés : $ababb^{10}b^4a^{10}$ (*R. A. S. R.*, II, 17, p. 60-1 ; type de septain déjà employé au XIIIe siècle par Quenes de Béthune).

ababaaa. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 19183).

aaabbba répété. — *Vingthuitain* : $aaa^7bbb^3a^7$. — Vers coupés (Froiss,, I, 37).

aaaaaab répété. — Vers de 4 syllabes (*S. Q.*, 9890-9903).

Quatorzain. — Vers coupés : $aa^8aaa^3ab^8$ (*bis*) (*S. Did.*, p. 293).

$aa^7aaa^5a^7b^5$ (*bis*) (Greban, 4720, avec une prolonge de trois vers bba^7, v. au dixseptain).

Vingthuitain. — Vers coupés : $aaaaa^5ab^3$ (Froiss., I, 35-6) ; $aa^7aaa^3ab^7$ (*Lay*, A. Chart., 544-5) ; $a^8aaaaa^4b^3$ (Froiss., I, 36) ; $a^4a^3a^4a^3a^4a^3b^8$ (Froiss., II, 156-7).

aaaaaab ccccccb. Quatorzain. V. au *quatorzain.*

ababbcc.

Du quatorzième à la fin du quinzième siècle, le septain terminé par un proverbe a été fort cultivé. Il se décompose en un cinquain et une rime plate, en vers de 8 syllabes, plus rarement de 10 ou de 7 syllabes. Les éditeurs des œuvres de G. Alexis ont déjà dressé (II, p. 295, n.) une liste d'œuvres où cette forme a été employée ; nous la reproduisons, avant de donner les résultats de nos propres lectures : G. Alexis, *Le martyrologe des faulses langues* ; Michaut Taillevent, *Le Passe Temps* ; Pierre Chastelain, *Le Temps perdu* et *Le Temps recouvert* ; *Le songe doré de la Pucelle* (Montaiglon, *Recueil*, t. III, 204) ; Robert Gaguin, *Le Passe Temps d'oysiveté*

(*ib.*, VII, 229); *Le Resveur avec ses resveries,* (*ib.*, XI, 210); *Le Banquet du boys* (*ib.*, X, 206); *Le Livre du faulcon* (*ib.*, X, 267); *Invective contre les Anglois* (*ib.*, XIII, 292).

Vers de 7 syllabes (Mo., *F. et D.*, 41 = 65, *Le throsne d'honneur,* 3 str., la dernière sans proverbe; ballades, d'Agnès de Navarre à Chartier et Ch. d'Orléans, v. à la ballade);

vers de 8 syllabes (Ch. d'Orl., à Fredet, I, 181-4, 15 str.; Fredet à Ch. d'Orl., *ib.*, 188-9, 6 str.; *La Balade de Fougieres,* dans A. Chartier, éd. 1617, 717-21, 21 str.; Meschinot, *Le songe,* 77-104; 82 str., dont 10 sans proverbe; Coquillart, I, 195-7, 5 str.; G. Alexis, *Le martyrol. des f. am.*, II, 307-47, 67 str., 351; Mo., *F. et D.*, 73 = 131-2°, *Le siege d'amours, Dial., d'Espoir et de l'Amant,* 10 str., 95° — 7° = 188-94, *Dialogue du gendarme et de l'amoureux,* 40 str.; Greban, 15794-856, 9 str.; *S. Q.*, 8827-61, 5 str., Agn. de Nav., Froissart, Deschamps, C. Pisan, Ch. d'Orléans, Torcy, le *Saint Didier,* et le *S. Remi,* v. à la ballade);

vers de 10 syllabes (Coquillart, I, 6-9, 7 str.; Cretin, 217-21, 18 str., dont 2 sans proverbe; la rime est « couronnée »; d'Agn. de Nav. à Coquillart, v. à la ballade).

Mais on trouve encore cette même disposition de rimes sans proverbe au dernier vers, dans le *Miroir des Dames* de Bouton (1), dans la *Danse aux Aveugles,* etc. (A. Piaget, 129-33). G. Chastellain l'a employé aussi dans une longue *Complainte de fortune* en vers de 8 syllabes (VIII, 323-46, 91 strophes).

Vers coupés (C. de Pisan, Wenceslas, Agn. de Nav., Froiss., v. à la ballade, p. 168).

Quatorzain. — Vers coupés: abab^{5}b^{7}c^{5}c^7 (*bis*) (Pisan, I, 132).

ababcbc.

Vers de 7 syllabes (C. Pisan, v. à la ballade);

vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 24014-20; *S. Didier,* p. 407; *3 Doms,* 2169, 4191, 4506, 5291, 5322, 7970, 8034, 8134, 8311, 8350, 9303, 9342, 10230, 10277, 10563, 11025, 11155);

vers de 10 syllabes (*3 Doms,* 5741; 6058, 6157, 6787, 9623).

aabbcbc. Vers coupés: aab^{3}bcbc^8 (Greban, 11060).

Ces deux formes de septain se ramènent facilement à des huitains

(1) Imprimé par Lambert Doux fils, Lille, 1748, in-12.

qui auraient perdu le premier, un vers avant ou après le quatrième, le second, un vers de 3 syllabes après le premier.

aabbccb. Vers coupés (C. Pisan, v. à la ballade).

$abab^8c^4a^8c^4$. — Vers coupés avec un vers refrain (*P. de Sem.*, 7194, « chanson »).

abababc, Élément de quatorzain. — V. au *quatorzain*.

aaabbac, répété quatre fois. *Vingthuitain*. — Vers de 7 syllabes (A. Chartier, 546-7).

abbaacc, abccbac, ababccb, types de partures d'Adan de le Hale (cf. H. Guy, 251) ne se retrouvent plus, à ma connaissance, aux xive et xve siècles.

1. De presque tous les exemples ci-dessus cités de septains construits sur deux rimes, on peut dire qu'ils sont des sixains « approchés » ou distendus, et qu'ils ne constituent pas de base fixe de pièce lyrique.

M. L. Kastner, parlant du septain des trouvères, fait remarquer qu'il était construit selon un type emprunté des troubadours : quatrain croisé ou embrassé suivi de trois vers de rimes disposées ad libitum ; nos exemples attestent que le lien est plus étroit avec le sixain qu'avec le quatrain. — Chez les modernes, M. L. Kastner ne relève que abababb chez Hugo et Laprade.

aabaabb a servi à Molinet ; aabaaab qui est un septain indépendant du sixain a été employé par Christine de Pisan dans une ballade, et au xve siècle, par plusieurs rhétoriqueurs ou fatistes à la suite de G. Chastellain.

L'élément aaaaaab de strophes plus longues a la même fortune que les formes analogues (quatrain, cinquain, sixain, huitain etc.) au temps de Greban, de Flameng et de Molinet, comme au temps de Froissart.

2. Parmi les septains construits sur trois rimes, le type ababbcc ne se présente guère qu'en série, soit couplet de ballade, soit strophe terminée par un proverbe. La plupart des poètes lyriques le connaissent. Mais il apparaît tard dans les compositions dramatiques : les auteurs du *Saint Remi*, du *Saint Quentin*, du *Saint Didier* sont les seuls qui en aient fait usage. Je ne le rencontre ni chez Greban, ni chez Mercadé, ni chez Pra, ni chez aucun autre des grands mystères du xve siècle.

J'ignore quelle fut sa destinée au xvie siècle. M. L. Kastner n'en cite aucun exemple chez les poètes modernes.

En dehors de ce type, ababcbc seul a quelque vie au xve siècle, chez J. Milet, G. Flameng et Pra. Il est attesté par un assez grand nombre d'exemples, mais nulle part il ne se présente en série (si ce n'est dans la ballade unique de C. Pisan) ; on est tenté souvent d'y voir un huitain croisé qui aurait perdu le 4e ou le 5e vers par la faute d'un copiste ; mais il peut se ramener aussi au type du septain précédent, dont les 5e et 6e vers seraient seulement intervertis. En fait, c'est de ce type ababbcc que Ronsard semble avoir tiré le septain ababccb, en faisant du 5e vers le 7e rénovant ainsi un septain des partures d'Adan de le Hale et des poésies d'Ernaut Caupain.

De ce nouveau septain ababccb, Ronsard obtient le type aabcbcb en invertissant l'ordre du quatrain et du tercet (Hugo a repris ces deux dernières dispositions, Lamartine et Banville, la première, Laprade, la seconde).

M. L. Kastner (p. 214-6) cite en outre chez les modernes, aabcccb (Hugo) issu du sixain et abbacac (J.-B. Rousseau, Chénier, Sully-Prudhomme).

QUATORZAIN

Rime plate quadruple et sixain : $a^4a^8b^4baa^8b^4b^8a^4ab^8aa^4b^8$. — Vers coupés (*S. Remi,* f° 111°, 13740).

Quatrains et cinquains. — *aababbcbccdcdd* n'est pas en réalité un quatorzain ; dans les compositions dramatiques il peut commencer au milieu d'une tirade et finir au milieu d'une autre (ex. *S. Q.*, 5756 ; *S. Adr.*, 2587) ; il ne faut voir là qu'une juxtaposition de quatrains à rimes croisées et suivies, précédés et suivis d'un vers complémentaire ; c'est un tout fortuit.

ababcdccdefeff. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras,* 6169). Ce groupe est enfermé entre deux tirades construites sur rimes plates, il peut être détaché du contexte ; mais quelques vers plus loin, nous retrouvons, non plus cette fois dans la bouche de Jésus, mais dans celle du deuxième docteur, un groupe précédé et suivi de rimes plates comme le précédent, qui compte 13 vers mêmement disposés (6195) ; le quatorzain devient treizain, par la chute du dernier vers. C'est encore là un tout fortuit. L'auteur de la *Passion d'Arras* insère assez souvent un cinquain du type *abaab* dans une série de quatrains

à rimes suivies (6078, 6214, etc.); il serait arbitraire de découper dans ces séries de longueur variable des quatorzains ou des treizains.

ababbccddeefef. — Double rime plate enfermée entre deux cinquains. — Vers de 10 syllabes, effet de double queue de la quatrième à la cinquième syllabe, rime enchaînée de la syllabe rime à la première syllabe du vers suivant :

Seigneur fort *gent*, *gen*til sang de Bour*bon*,
Bon, bien doué, *et* de vertu la *fleur*,
*Fleur*yssant, etc. (Molinet, *F. et D.*, 118° = 243°).
Canon : qui veult scavoir comme mon chant s'arreigle
Double le quart et la fin de sa reigle (*ib.*).

Le cinquain termine un quatorzain *aabaabbccddede* (vers de 10 syllabes, Mo., *F. et D.*, *Or. a M*me *S*te *Anne*, 8 = 11); mais on peut considérer les sept derniers vers comme la forme intervertie vers par vers d'un septain bien fréquemment pratiqué par les rhétoriqueurs : ababbcc.

On peut rattacher qui au sixain, qui au huitain, qui aux deux, les dispositions suivantes :

aabaabbaabbaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 95-6, 100).

Vingthuitain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 217);

vers de 8 syllabes (E. D., VI, 150-1, 166-7 (2 s., 56 vers); II, 189-90, le premier couplet est suivi non d'un quatorzain identique, mais d'un quinzain : aabaabbaabbbaab ; le tout devait constituer un trentain ; le sens montre que la première strophe a perdu un vers avant les cinq derniers).

aabaabbaababba. — Vers de 10 syllabes (E. D., VII, 147).

aabaabbaabaaab répété. — *Vingthuitain.* — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 222).

aabaabbbabbaab. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 174-5).

aabaabbabbabba. — Vers latins de 8 syllabes (E. D., VII, 101-2).

Vingthuitain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 217-8);
vers de 8 syllabes (E. D., II, 195-6).

aaabaaabbbabba. — Vers de 8 syllabes (Mo., *F. et D.*, 8 = 10°. *Or. a S. Gab*);

vers coupés : aaabaaabbb^{3}a^{7}bb^{3}a^7 (*S. Q.*, 9284-327, précédé d'un

huitain en vers de 10 syllabes ; l'ensemble est un groupe lyrique reproduit trois fois ; voir à la ballade, strophe de 14 vers, la même disposition de rimes sur des mètres variés, d'Agnès de Navarre).

$a^7a^3aba^7a^3ab^7b^3ba^7a^3ab^7$ répété. — *Vingthuitain* (E. D., II, 175-6).

$a^8aa^4ba^8aa^4bbaa^8b^4b^8a^4$ répété. — *Vingthuitain* (E. D., II, 191-2).

$a^8aa^3ba^8aa^3bb^8bb^3aba^8$. — Vers coupés (*3 Doms*, 7686). C'est un faux quatorzain ; sans aucun doute l'auteur avait écrit ici un seizain, dont un copiste a perdu les avant-derniers vers, de 3 syllabes, rimant en *b*.

$aa^7a^3baa^7a^3bbb^7b^3aab^7$. — Vers coupés (Greban, 21247). Les douze premiers vers annoncent un seizain ; il y a peut-être lacune de deux vers b^7b^3 et interversion par le copiste des deux qui restent.

$a^7a^3ba^7a^3bb^7b^3cb^7b^3ccb^7$. — Vers coupés (*Veng.*, f° 431-2).

$a^7a^3ba^7a^3bbcc^7c^3bc^7c^3b^7$. — Vers coupés (*Veng.*, f° 432).

Il est difficile de ne pas reconnaître que le sixain est à la base de cette disposition ; ces deux quatorzains sont les deuxième et troisième couplets d'une prière de Véronne, dont le premier est en vers coupés, de mêmes mètres et du type aabaabbbcbbc ; le deuxième couplet ajoute une croisée de rime bc à la fin, le troisième l'insère au centre.

aabaabbcbbcccc. — Vers de 8 syllabes (*S. Adr.*, 7913).

$aaabaaabbb^3c^7bb^3c^7$. — Vers coupés (*R. A. S. R.*, VII, 11, p. 273).

aaabaabbbbcbbc. — Vers de 8 syllabes (*S. Laur.*, 3817). Ce quatorzain peut être considéré comme un double de septain à rime suivie ; mais on peut le considérer aussi comme un composé de huitain du type aaabaabb que nous connaissons (v. au huitain), par Greban et le chanoine Pra, comme nous connaissons la disposition équivalente aabbaaab par Greban aussi et G. Chastellain.

Cinquain et neuvain : $ab^4a^8b^4acc^8b^4b^8c^4c^8b^4b^8c^4$. — Vers coupés (*S. Remi*, f° 67°, 8194).

Double septain. Voir au septain les formes doublées, ou disposées symétriquement deux à deux, *aaaaaaa, aaabaab, aabaabb, aabaaab, aaaaaab, ababbcc*. Nous n'ajoutons ici que les quatorzains :

aabaabbcccdccd (E. Deschamps, v. à la ballade, strophe de 14 vers).

aaaaaabcccccb. — Vers de 4 syllabes (*S. Q.*, 9890).

$a^8b^4a^8b^4a^8b^4ca^8b^4b^8a^4a^8b^4c^8$. — Vers coupés (C. Pisan, III, 316).

QUATORZAIN, GROUPE LYRIQUE

Sixain et huitain :

aabaab^{8}*cccdcccd*^{5} (*S. Did.*, p. 66-8, 2gr.) ; aabaab^{10}cccdcccd^{5} (*S. Did.*, p. 385-6, 2gr.).

Huitain et sixain :

ababbcbc^{8}*ddedde*^{3} (*S. Q.*, 7336-63, 2q.).

abaabcc^{10} *ddedde*^{5} (*S. Q.*, 16891-32, 3q., batelage aaabb aux vers 2, 4, 5, 6, 7 du huitain ; 21408-49, 3 q. id.) ; abaabbcc ddedde^{6} (Mo., *F. et D.*, 75 = 138°, *Le retour M*^{me} *Marg.*).

abaabbcc^{10}*eefeef*^{7} (*S. Q.*, 4800-27, 2q., batelage daaaabbd au huitain, « rhétorique à double queue » au sixain).

VINGTUNAIN

Triple septain. V. au *septain aabaabb.*

Composé de cinquains et d'un vers complémentaire : *ab*^{7}*bb*^{3}*aab*^{7}*bb*^{3} *aab*^{7}*bb*^{3}*aab*^{7}*bb*^{3}*ab*^{7}. — Vers coupés (Froiss., II, 161).

ab^{7}*bb*^{3}*aab*^{7}*bb*^{3}*aab*^{7}*bb*^{3}*aabb*^{7}*bb*^{3}*a*^{7}. — Vers coupés (*Compl.*, dans A. Chartier, 778 ; le vers complémentaire est inséré dans le dernier cinquain).

Sixains aux extrémités : *aabaabb*^{5}*bb*^{3}*a*^{6}*aaabb*^{5}*b*^{3}*cbbc*^{5}. — Vers coupés (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 77).

aabaabaabbbaabbaaabba répété. — *Quarantedeuxain.* — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 220-2).

Vingtunain, groupe lyrique : *abaabbcc*^{10}*d*^{10}*d*^{4}*e*^{6}*d*^{10}*d*^{4}*d*^{6}*d*^{4}*e*^{6}*e*^{4}*e*^{6}*e*^{4}*f*^{6}*f*^{10} (Mo., *F. et D.*, *L'arche duc.*, 83 = 159, batelage au huitain ; 6 gr.).

VINGTHUITAIN

Le vingthuitain se décompose en septains reproduits identiquement quatre fois. Voir au *septain* les types *aaaaaaa, aabbaab, aabbbaa, aaabbba, aaaaaab, aaabbab,* et au quatorzain plusieurs types d'Eustache Deschamps.

Molinet a écrit une pièce de vingt-huit vers sur les deux mêmes

rimes *mare* et *mer* ; les vers sont alternativement latins et français (*F. et D.*, 120 = 247).

1. En dehors du double septain, couple de lai, on ne trouve de véritable quatorzain ayant une existence propre, que formé d'un huitain et d'un sixain. Greban et l'auteur du *Saint Laurent* ont tenté, à la suite de Deschamps, mais sans le copier, quelques essais en ce genre. G. Flameng et J. Molinet en ont fait une forme fixe, clairement divisée en deux parties par le changement de mètre et l'indépendance des rimes.

2. L'auteur du *Saint Quentin* est le seul fatiste qui rejoigne des poètes comme Christine de Pisan, avec des formes comme aaaaaab^7 bbbbbb^3 ou comme aaaaabcccccb.

CHAPITRE VI

NEUVAIN ET MULTIPLES DU NEUVAIN

Strophes et groupes lyriques de 18, 27, 36 vers.

Monorime. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 17712, 18518).

A base de tercets. — En dehors du type aaa bbb etc. que nous avons vu précédemment (V. à la rubrique *aaa*), nous rencontrons des types de neuvains très proches par leur structure du sixain et du douzain :

aabaabbba.

Vers de 8 syllabes (*P. de Semur*, 7611) ;
vers coupés : $a^3a^1b^6a^3a^1b^6b^4b^2a^8$ (*R. A. S. R.*, II, 19, p. 61).

C'est là une forme incomplète du douzain aabaabbbabba.

Dixhuitain : $a^7a^3ba^7a^3bb^7b^3a^7$ (*bis*) (E. D., II, 306, 313-4).

abbaabaab (1).

Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 20403-11 ; avec le vers amorce et le vers prolonge on pourrait y voir un onzain aabbaabaabb).

Dixhuitain : $a^7a^3ba^7a^3b^7b^3ab^7$ (*bis*). Vers coupés (C. Pisan, I, 129).

$aabb^7b^3a^4a^7a^3b^7$ (*bis*).

Dixhuitain (E. D., II, 344, 351-2).

abababa. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 7565-75 ; Ch. d'Orl., v. à la ballade).

Quatrain et cinquain.

Le plus souvent le neuvain se décompose en deux quatrains auxquels s'ajoute soit en tête, soit en queue, soit plus souvent encore, au centre, un vers complémentaire.

(1) Ad. de la Halle en a usé en mettant aux places 5 et 9, un vers de 4 syllabes, chanson XVIII (Guy, 251).

aabbaabba. — Vers de 5 syllabes (Greban, 14733); vers de 7 syllabes (E. D., II, 304-5); vers de 8 syllabes (E. D., VIII, 117; *D. T. G.*, 27295).

Il est plus conforme à la technique ordinaire de Greban et de J. Milet de considérer ce groupe comme un huitain précédé d'un vers amorce, que comme une rime plate répétée et suivie d'un vers complémentaire.

Dixhuitain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 242-3).

aababbaba. — Vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 3795).

aabbaabab. Élément de dixhuitain. — Vers coupés : $aa^7b^4b^7a^4a^7b^4a^7b^4$ (*bis*) (Agn. de Nav., *Lay du par. d'am.*, 40-1 ; le 2e neuvain se termine par b^7a^4).

abbababba (Ad. de le Hale, Guy, 251).

ababaabba (Ad. de le Hale, Guy, 251).

aaaabaaab. — Vers coupés : $aa^7aa^3b^7a^3aab^7$ (*Lay piteux,* dans Ch. d'O., 207) ; $aaa^7a^3b^7a^3aab^7$ (*ib.*, 208) ; $a^7aaa^3ba^7a^3ab^7$ (*ib.*, 206).

Dixhuitain. — Vers coupés : $a^7aa^3a^7b^5a^7a^3a^7b^5$ (*bis*) (Agn. de Nav., *Lay du par. d'am.*, 41-2).

$a^7a^5aa^4b^6a^8a^5a^4(a^3)bb^7b^5b^3a^6b^8b^5b^3a^7$ (C. Pisan, I, 141, (*a*) = *De durs poins* venant après le vers : *Se sommes poins* pourrait être corrigé en *Durement*, et par cette rime *b* la symétrie des deux neuvains serait exacte).

$aa^5a^7abb^5b^7ba^5$. — Vers coupés (Greban, 4991).

ababbccbb (Ad. de le Hale, Guy, 251).

ababbcbcc. — Vers de 8 syllabes (*S. Did.*, p. 429-31, 6 n. terminés par des proverbes).

ababbcbbc. — Vers de 8 syllabes (*Pass. d'Arras,* 1494-1511 (2), 2372, 3942-86 (5), 6210, *Veng.*, f° 432, 9916-42, 3 str. ; Ch. d'O., v. à la ballade).

ababccbcb répété. *Dixhuitain.* — Vers de 7 syllabes (Agn. de Nav., *Lay d'am. mercy,* 50-1).

abaabbcbc. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 4494, 4803-20, 2 n.); vers de 10 syllabes (*R. A. S. R.*, VII, 16, p. 275).

ababbccdd. — Vers de 8 syllabes (*R. A. S. R.*, VII, 17, p. 276 ; la chanson XIV d'Adan de le Hale présente cette disposition, en vers coupés : $abab^{10}bccd^7d^5$; Froiss., E. D., Ch. d'Orl., v. à la ballade).

ababbcdcd. — Vers de 10 syllabes (*Ch. d'Orl.*, I, 190-2, 10 strophes, le dernier vers est un refrain ; ballade chez Machaut, C. de Pisan, Ch. d'O., v. à la ballade).

abbaaccdd (Ad. de le Hale, cf. Guy, 251).

ababccddc (Ch. d'Orl., v. à la ballade).

ababccdcd. — Vers de 10 syllabes (Machaut, p. 3, 3 str. sur mêmes rimes, p. 4, id. ; ballades de Wenceslas, Froiss., Deschamps, C. Pisan, v. à la ballade).

ababbcddc. — (Ch. d'O., v. à la ballade).

Septain et rime plate.

aabaabbcc. — Vers de 10 syllabes (Jean Robertet, dans G. Chastell., VIII, 349-57, 30 n., G. Alexis, II, 65-70, 11 n. ; A. Chartier, v. à la ballade).

Divers : $a^4aaa^8b^4aabb^8$. — Vers coupés (*S. Adr.*, 4167).

aaaababba. — Vers de 8 syllabes (*3 Doms*, 495).

$abab^8bbbb^4b^8$. — Vers coupés (*S. Remi*, f° 68, 8281).

abaabcbcc. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 2947-55).

aabaabccb. — Vers de 8 syllabes (*P. de Semur*, 7787).

aaabaaaab, élément d'un *dixhuitain* ; le second neuvain présente les mêmes rimes dans l'ordre inverse. — Vers coupés : $aaa^3b^4aaaa^3b^6$ $bbb^3a^7bbbb^3a^7$ (C. Pisan, I, 131-2).

aaaaaaaab (*bis*) et *bbbbbbbba* (*bis*). — *Trentesixain.* — Vers coupés $aaaa^5aaaa^3b^5$, etc. (*S. Q.*, 18221-56) ; $aaaaaaa^8b^4$ etc. (*S. Q.*, 10735, 2 groupes de 36 vers ; le second est à double queue).

DIXHUITAIN

Nous avons vu précédemment la laisse de six tercets monorimes, *aaabbb*, etc. (M. d'Auvergne, v. p. 109),

la rime simple croisée neuf fois (V. sous la rubrique *abab*, p. 90, C. Pisan, Froissart, Molinet),

le sextuple tercet *aab* (C. Pisan, p. 112),

le triple sixain sur deux et quatre rimes (Martin Franc, p. 114),

le double neuvain (E. Deschamps, C. Pisan, *S. Quentin*, p. 152-4).

Il nous reste à ranger ici une double strophe de lay, dont les parties ne sont pas exactement symétriques :

$a^7a^4aba^7a^3ba^7a^5\ bab^7a^5b^7a^5b^7a^5b^7$. — Vers coupés (C. Pisan, I, 142).

D'autres ensembles ne se laissent pas décomposer avec une certitude si claire :

$a^7a^3b^7b^3a^7a^3a^7b^3baab^7b^3aabb^7a^3$. — Vers coupés (*R. A. S. R.*, II, 1, p. 19, « couple de lay » ; sixain et trois quatrains ?).

$a^7bb^3b^4aab^7bbbb^3a^7a^4a^3b^4bb^3a^7$. — Vers coupés (Froissart, II, 256-7 ; un cinquain en tête et un en queue ?).

$a^7a^3a^7a^3ba^7a^3ba^7a^3a^7a^3ba^7a^3a^7a^3b^7$. — Vers coupés (A. Chartier, *Lay*, p. 542-3 ; huitain et dizain ?).

$a^7a^5aa^4b^6a^8a^5a^4a^3bb^7b^5b^3a^6b^8b^5b^3a^7$ (C. Pisan, I, 141, dizain et huitain).

$aaabaaabb^5bb^3cbbb^5bb^3c^5$. — Vers coupés (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 87-8 ; huitain et dizain ?).

$aa^5a^3a^5b^4aa^5a^3a^5bbbc^4bbbbc^5$. — Vers coupés (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 88 ; dizain et huitain).

abaaabbbbaaaabbbba. — Vers de 10 syllabes (*S. Adr.*, 6079).

aabaabbbaabbbaabba. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 219-20).

aabaabbbaabaabbaab répété. *Trentesixain.* — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 178-9).

aabaabbaabbaabbaab répété. *Trentesixain.* — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 201-2).

La pièce ab*abbababbaababaa*b (Mo., *F. et D.*, 30° = 43) est étudiée au chapitre du fatras, p. 224.

Dixhuitain, groupe lyrique :

$ababccdd^{10}\ eeeefeeeef^5$ (Mo., *F. et D.*, 77 = 144, 27 gr. *L'abc sauvage,* au huitain batelage aaacc aux vers 2, 4, 5, 6, 7).

$abaabbcc^{10}\ ddddedddde^5$ (*S. Q.*, 13130-83, 3 gr. ; batelage aabaabbb à tous les vers du huitain).

VINGTSEPTAIN

Monorime. Vers coupés : $a^4aa^5a^4aa^5a^7aaaaaa^5a^6aaaaa^5aa^7aaaaa^5a^7$ (*Complainte,* dans A. Chartier, éd. 1617, p. 774-5).

La pièce de Froissart en vers coupés de 5 et de 3 syllabes, qui se décompose en quatre septains du modèle $aa^5bbb^3aa^5$ ne présente l'apparence d'un vingtseptain que parce que le copiste a laissé se perdre l'un des deux derniers vers (II, 271-2).

TRENTESIXAIN

Voir à la fin du neuvain et du dixhuitain (E. Deschamps, *M. S. Quentin*).

1. Le neuvain composé de tercets n'a pour ainsi dire pas de vie au xve siècle. V. Hugo (L. Kastner, p. 190) s'est plu aux combinaisons aabccbddb et (seulement dans les *Odes et Ballades*) abbbaccca, Lamartine à aabccbccb.

2. Le neuvain composé d'un septain et d'une rime plate (aabaabbcc) n'a pas eu de succès avant J. Bouchet. A. Chartier et G. Alexis paraissent avoir voulu réaliser là une disposition symétrique à celle du septain que leurs contemporains pratiquaient tant (ababbcc, cinquain et rime plate).

3. Le véritable neuvain des poètes français, d'Adan de le Hale jusqu'à nos jours, est la juxtaposition d'un quatrain et d'un cinquain. Sur deux rimes, on ne le trouve que chez Adan de le Halle (Guy, 251), Gillebert de Berneville (Kastner, 224), Agnès de Navarre et nos auteurs dramatiques. Chez les mêmes auteurs il se rencontre aussi bâti sur trois rimes, quatrain et cinquain à rimes suivies, ou mieux huitain croisé et vers complémentaire. La *Passion d'Arras* est d'ailleurs le seul de nos textes de théâtre qui y fasse entrer le cinquain irréductible au quatrain (abaab).

M. L. Kastner ne cite (p. 189) qu'un neuvain moderne sur trois rimes ababccbcb (L. de Lisle).

Les auteurs de ballades n'ont pour ainsi dire jamais (Ch. d'Orléans seul, à ma connaissance, fait exception) établi leurs couplets sur trois rimes ; chez eux et chez la grande majorité des modernes qui ont pratiqué le neuvain (cf. L. Kastner, 189-91, 221-4), les rimes du cinquain et les rimes du quatrain (lequel est quelquefois une double rime plate) sont indépendantes.

4. Pour le neuvain comme pour le septain, nous avons à remarquer la prédilection de l'auteur du *Saint Quentin* à l'endroit des longues strophes (18 ou 36 vers). Je ne trouve de dixhuitain, groupe lyrique, que dans les *Faictz et Dictz* et le *Saint Quentin*.

CHAPITRE VII

ONZAIN ET MULTIPLES DU ONZAIN

Strophes et groupes lyriques de 22, 33, 44 vers.

Monorime. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 10405, 16188, 16224, 17689);

vers coupés : aaa^{3}aa^{7}aaaaa^{3}a^7 (*S. Remi*, f° 117, 15-25).

Rime plate suivie d'un vers complémentaire :

aabbaabbaab. — Vers de 5 syllabes (Froiss., II, 260);

vers coupés : a^{7}a^{3}b^{7}b^{3}a^{7}a^{3}b^{7}b^{3}a^{7}a^{3}b^7 (Froiss., II, 259).

Composé de quatrain, rime plate et cinquain :

ababccddede. — Vers de 10 syllabes (Greban, 5067, Notre-Dame; *Contreblason*, dans G. Alexis, I, 273-6, 5 s.; *R. A. S. R.*, II, 23, p. 65; III, p. 168, 170, 173, 177, 179, 263; VII, 20, p. 278; E. Deschamps, *P. d'Arras* et Molinet, etc., v. à la ballade et au chant royal).

ababccddeed (Ad. de le Hale, cf. Guy, 251).

Double cinquain et vers complémentaire : *a*^{8}*aaa*^{4}*ba*^{8}*aaa*^{4}*bb*^{8}. — Vers coupés (C. Pisan, III, 311-2).

a^7*a*^{3}*abbaa*^{7}*a*^{3}*bba*^{7} (1). — Vers coupés (C. Pisan, I, 136-7, 144-5).

Vingtdeuxain. — a^{7}a^{3}abbaa^{7}a^{3}bba^7 (*bis*). — Vers coupés (C. Pisan, I, 136-7, 144).

Composé de cinquain et sixain. — Le onzain est le plus souvent un douzain imparfait :

abaabaabaab. — Vers de 8 syllabes (*Compl.*, dans A. Chartier, 777; *3 Doms*, 7136).

(1) On peut y voir aussi, la symétrie des changements de mètre le permet, un double sixain dont le second élément aurait perdu son troisième vers.

ababbccdcdc. — Vers coupés : $ababbccd^8c^4d^8c^4$ (*S. Q.*, 13039).

ababbccdddc. — Vers de 8 syllabes (Cretin, 7);
vers de 10 syllabes (Cretin, 26-8, *Or. a N. D. de Lor.*, 60).

abaababab. — Vers de 8 syllabes (Greban, 21795).

ababbaababb (Ad. de le Hale, cf. H. Guy, 251).

aabaabbabba. — Vers de 8 syllabes (E. D., II, 227 ; *Veng.*, f° 312, 373 ; *P. d'Arras,* 2855 (4), 16776 (2), 16896 ; A. Chartier, 770-3, 9 s.) ;
vers de 10 syllabes (E. D., latin, VI, 282-3, VII, 93-4, 99-100).

Vingtdeuxain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 172, 234-5) ;
vers de 8 syllabes (E. D., II, 193-4, 199, 226-7, 228-9 (44 v.), 230-3 (110 vers) ; C. Pisan, I, 137-8).

aabaabbbaba. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras,* 11641, 11660, 11689, 11700, 11721, 11732).

aabaabbbaab. — Vers coupés : $aa^8b^4aa^8bbb^4aa^8b^4$ (Greban, 13249-82, complainte de Moïse et d'Hélie, 3 strophes, la 3e précédée d'un vers de 8 syllabes rimant avec le dernier vers du onzain précédent).

aabaab⁸bba⁵ab⁸ → $aabaab^8bba^5ab^8$ (Greban, 12371-92, complainte du Paralytique, 2 str.).

Vingtdeuxain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 325) ;
vers coupés : $a^7a^3ba^7a^3bb^7b^3a^7a^3b^7$ (E. D., II, 308, 349-50) ; $aa^7b^4aa^7b^4bb^7a^4a^7b^4$ (E. D., II, 326).

aabaabbcbcc. Sixain suivi de quatrain avec vers prolonge. Les exemples isolés que nous pourrions tirer des mystères (ex. *S. Adr.*, 2076-86) ont été rangés au chapitre du sixain.

aabaabbcbbc. — Vers de 8 syllabes (*Compl. du sen. d'Eu.*, dans A. Chartier, 755-8, 14 str. ; *Veng.*, f° 374, 5130 ; *P. d'Arras,* 9011-32, 2 str., 10125-46, 2 str., 17838-92, 3 str., 21254-75, 2 str., Greban, 13815, 24032-51, 2 str.) ;
vers de 10 syllabes (*D. T. G.*, 14476) ;
vers coupés : $a^8a^4ba^8a^4b^8b^4cb^8b^4c^8$ (*S. Laur.*, 6255).

aabaabbbcbc. — Vers de 5 syllabes (*S. Did.*, p. 416) ;
vers coupés : $a^8a^4ba^8a^4b^8b^4bcbc^8$ (*S. Remi,* f° 83, 10162).

aabaabbccbb. — Vers de 8 syllabes (Greban, 13848).

aababbcbbcc. — Vers de 8 syllabes (*S. Did.*, p. 9).

aababbcbccb. — Vers de 8 syllabes (*P. de Sem.*, 9181-91).

$aabbabaa^8b^4ba^8$. — Vers coupés (*S. Remi*, f° 52, 6391).

ababbabbaba (attribué à Ch. d'O., v. à la ballade).

ababbbccdcd (E. Deschamps, v. à la ballade et au chant royal).

abaabbccdcd. — Vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, 2 = 2°, *Oraison a la V. M.*, 18 str. ; E. Deschamps, v. à la ballade).

Cinquain, rime plate et quatrain ou inversement : *ababbccdede* (C. Pisan, Ch. d'O., et G. Chastellain, v. à la ballade ; Cretin, v. au chant royal).

ababbccdcdc (Ad. de le Hale, cf. H. Guy, 251).

ababbccdccd (E. Deschamps, v. à la ballade ; Cretin, v. au chant royal).

ababbccddee (E. Deschamps, v. à la ballade).

ababbccdeed (Ch. d'O., v. à la ballade).

ababbccccdd (A. Chartier, v. à la ballade).

Septain et double rime plate : *aabaabbccdd*. — Vers de 10 syllabes (Cretin, 179-81, *Ep. au Roy*, 7 str., 204-6, *Ep. a J. de Bigne*, 6 str. terminées par un proverbe).

Vingtdeuxain. Le premier onzain en vers de 8 syllabes, le second en vers de 10 syllabes (Mo., *F. et D.*, 4° = 6, *Or. a la V.*, 9 gr.).

Septain ou huitain en tête : $a^7a^3abaabba^7a^3b^7$, suivi d'un second onzain sur les mêmes rimes : $a^7a^3ba^7a^3abba^7a^3b^7$ (E. D., II, 338-9).

Huitain et tercet monorine : *aaabaabbccc*. — Vers de 8 syllabes (Greban, 26696).

Divers : *aabbaabaabb*. — Vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 20402 ; le premier et le dernier vers appartenant à d'autres interlocuteurs, on peut y voir un neuvain avec amorce et prolonge).

aaaaaaabaab. — Vers de 8 syllabes (G. Chastell., VII, 277-8, 2 str.).

ababbcbcbbc (Ad. de le Hale. cf. H. Guy, 251).

aabcbbccbcb. — Vers de 10 syllabes (*P. de Sem.*, 6651).

$aa^{10}b^4aa^{10}b^4ccb^6dd^{10}$. — Vers coupés (*P. de Sem.*, 7787, *Lamentat. de la V.*, neuvain et rime plate).

ababcbccdcd. — Vers de 8 syllabes (*S. Remi*, f° 187, 13138 ; ce n'est ici qu'un triple quatrain à rime croisée ordinaire, auquel il manque un vers avant ou après le quatrième).

aaaaaaaaab répété. — *Vingtdeuxain,* ou plutôt *quarantequatrain,* le deuxième vingtdeuxain étant *bbbbbbbbbc* (*bis*).

Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 7046-88, le dernier vers manque).

VINGTDEUXAIN

Composé de onzains, v. à *aabaabbabba, aaabbaaabba, aaaaaaaaab.*

$a^7a^3aba^7a^3ab^7b^3ba^7$ (*bis*) (E. D., II, 183); $aaa^7b^4b^7a^4a^7a^4bbb^7a^4$ (*bis*) (E. D., II, 314-5); $a^7a^3abbaa^7a^3bba^7$ (*bis*) (E. D., II, 183).

ab*aaabbbaba*b*abbaaaaba*b.

aa aaabbbbb a bbaaaaaa [1]. — Vers de 10 syllabes avec effet de batelage à la 4e syllabe de presque tous les vers, pièce qui peut être rattachée au genre du fatras (Mo., *F. et D.*, 130 = 56° *Le nauf. de la puc.*).

aabaabbabbaabaabbaabba. — Vers latins de 8 syllabes (E. D., VII, 105).

Vers coupés: $a^7a^3b^7bb^3aab^7bbb^3aab^7bbb^3aa^7a^3b^7a^4$ (Froiss., II, 255-6, 266-7).

$aa^7a^3abaa^7a^3abb^7b^3baa^7a^3babb^7b^3a^7$ (Fredet dans Ch. d'Orl., I, 186).

$\mathrm{a}a^8b^4aa^8b^4bacbcbbbccaacaa\mathrm{a}^8$ (*R. A. S. R.*, V, 29, p. 233-4, « taille palernoise », avec deux vers de refrain, *a, c*).

Vingtdeuxain, groupe lyrique. Douzain et dizain : $aabaabbbcbbc^{10}$ $dddde dddde^5$ (*S. Did.*, p. 346).

Huitain et quatorzain : $abaabbcc^{10}dddedddeee^3d^7ee^3d^7$ (*S. Q.*, 9284-327, batelage *baaabb* aux vers 1, 2, 4, 5, 6, 7 du huitain, 2 gr.).

TRENTETROISAIN

Monorime. — Vers de 5 syllabes, le treizième et le dernier vers, de 7 syllabes (Froiss., II, 252-3).

Composé de onze tercets aa^4b^7 (Froiss., II, 257-8).

[1] Cette seconde ligne indique que pour tous les vers, sauf les 3e, 11e et 13e, la quatrième syllabe fait rime; voir un exemple analogue cité p. 104.

Composé de quatrains terminés par un vers complémentaire : aab^5b^3 (Froiss., II, 266-7, la pièce finit par $aabb^5b^3$).

QUARANTEQUATRAIN

Composé de quatre onzains. V. à *aaaaaaaaaab*.
Composé de deux vingtdeuxains identiques: *aaaabbaaaabbbbb-aabbbba*. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 333-4).
Exceptionnellement, chez Froissart, nous avons relevé une strophe de quarante-quatre vers sur les deux mêmes rimes. Vers coupés : $a^7bbb^3aab^7b^3bb^7b^3aa^7b^4b^7b^4baa^7b^4bb^7b^4aab^7ab^4b^7ba^4aa^7b^4baa^7bb^4b^7b$-$b^4b^7a^4$ (II, 251-2).

1. Les formes les plus fréquentes du onzain sont celles qui se divisent en cinquain et sixain ; dans les compositions dramatiques les deux éléments se trouvent enchaînés par les rimes, le onzain ne comprend pas plus de trois rimes. La forme *aabaabbabba,* fréquente chez E. Deschamps, ne semble pas avoir survécu à Mercadé.

2. Le onzain qui se rencontre en série (couplet de ballade, de chant royal ou de pièce lyrique autre) est bâti sur quatre ou cinq rimes (cinquain et sixain, quatre rimes ; quatrain, rime plate et cinquain, cinq rimes), depuis le temps d'Adam de le Hale jusqu'à Molinet. C'est aussi le cas des rares poètes modernes qui se sont essayés à cette longue strophe (cf. L. Kastner, 197-8, 228-9).

3. Le onzain, base d'une longue pièce lyrique aaaaaaaaaab, de Jacques Milet rappelle les strophes qu'on voit d'ordinaire plus particulièrement employées par Christine de Pisan et par l'auteur du *Saint Quentin*.

CHAPITRE VIII

TREIZAIN

Groupes lyriques de 26, 39 vers.

Monorime. — Vers de 8 syllabes (*S. Bern.*, 4230) ; vers de 12 syllabes (*R. A. S. R.*, II, 7, p. 28).

Deux rimes plates répétées, suivies d'un vers complémentaire : *aabbaabbaabba*.

Vingtsixain. — Vers coupés : $aa^7b^4b^7a^4a^7b^4b^7a^4a^7b^4b^7a^4$ (*bis*) (Froiss., II, 276-7, 284) ; le partage des mètres dans ce treizain autorise à le ramener aussi à un douzain précédé d'un vers amorce (deux sixains sont intervertis vers par vers) plutôt qu'à une sextuple rime plate suivie d'un vers complémentaire.

Composé de quatrains et d'un vers complémentaire : $a^7bbb^3a^7bbb^3$-$a^7bbb^3a^7$. — Vers coupés (Froiss., II, 261 ; groupe qu'on peut partager aussi en deux cinquains séparés par une enclave de trois vers, cf. ci-dessous les treizains de Martial d'Auvergne).

Composé de cinquains séparés par une enclave :

abaabaababaab. — Vers de 10 syllabes (Martial d'Auv., *Les Vigilles*, I, 69 ; II, 32, 183, 190).

abaabbbaabaab. — Vers de 8 syllabes (M. d'Auv., *Les Vigilles*, I, 88-9 : II, 21, 28).

aabbabbaaabba. — Vers de 8 syllabes (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 78).

Le cinquain suit un huitain : *aaabaaabbaaab* (*bis*). *Vingtsixain* : $a^7aa^3ba^7aa^3bbbaab^7$ (E. D., II, 325-6) ; $a^7a^3aba^7a^3abba^7a^3ab^7$ (E. D., II, 176-7) ; $a^7a^3aba^7a^3abb^7b^3aab^7$ (E. D., II, 351) ; $a^7aa^3ba^7aa^3b^7$-$b^3a^7aa^3b^7$ (E. D., II, 297-8, 300-2) ; $a^7aa^3ba^7aa^3bb^7b^3a^7a^3b^7$ (E.D., II, 341-2).

$a^7aa^3ba^6aa^3b^7bbba^3a^7$ (Mo., *F. et D.*, *Compl. de Grece*, 68 = 120, 2 s. ; cf. ci-dessous *Treizain, groupe lyrique*).

$a^{10}a^{4}b^{6}a^{10}a^{4}a^{6}a^{4}b^{6}b^{4}b^{6}b^{4}c^{6}c^{10}$ (Mo., *F. et D., L'arche duc.*, 83 = 159, treizain précédé d'un huitain avec lequel il forme un groupe lyrique).

Dixain et trois vers complémentaires : $aaaa^{3}b^{5}aaaa^{3}b^{5}bba^{8}$. — Vers coupés (Greban, 11042-54).

Sixain et septain. — C'est le mode le plus fréquent de composition du treizain :

aabaabbaabaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 97, 98-9).

Vingtsixain. — Vers de 7 syllabes (É. D., VII, 152, VIII, 216).

aabaabbabbaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 95-7(3), 100-1(2); cf. VII, 146-7, 149).

Vingtsixain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 173-4, 180-1, VII, 154-5);

vers de 8 syllabes (E. D., VI, 147-8 ; C. Pisan, I, 140-1);

vers de 10 syllabes (E. D., II, 203-11, 234 vers, 212-4, 52 vers).

aabaabbbabbba. — Vers de 8 syllabes (Cretin, *Oraison*, 30-6, 17 s.).

aabaabaabbaab. — Vers latins de 10 syllabes (E. D., VII, 106).

Vingtsixain. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 246-7).

aabaaababbaab. — Vers de 10 syllabes ; un second couplet forme avec lui un vingtsixain, mais la disposition des rimes est différente : *aabaabbaabbab* (E. D., II, 211-2).

aabaabbccdccd. — Vers de 8 syllabes (*La Belle dame qui eust merci*, dans A. Chartier, p. 688-94, les 18 strophes de la seconde partie ; *Le Dial. d'un am. et de sa d., Rom.*, XXXIII (1904), p. 208, 2e partie).

Nous pourrions apporter quelques exemples pris aux compositions dramatiques, par ex. Greban, 29156 ; mais d'ordinaire quand des sixains se suivent ils ne sont pas séparés par un vers prolonge ; ils enchaînent les rimes. A plus forte raison ne trouve-t-on pas de treizains du modèle précédent constituant une base reproduite plusieurs fois.

aabaabccddede. — Vers de 10 syllabes (Greban, 18705-43, 3 tr.).

$aa^{7}a^{3}baabaaaab^{7}$. — Vers coupés (*Lay piteux*, dans Ch. d'Orl., I, 209).

$aa^{7}aa^{3}abaa^{7}aaa^{3}ab^{7}$. — Élément de *vingtsixain*. Le second treizain est inversement disposé : $aa^{7}aaa^{3}abaa^{7}aa^{3}ab^{7}$ (Fredet, dans Ch. d'O., I, 187).

Non divisible : $a^{12}ba^{6}aaaaaabbb^{12}b^{10}$. — Vers coupés (Agn. de Nav., *Lay d'am. mercy*, 47) (1).

Treizain, groupe lyrique : abaabbcc^{10}*deeed*^{5} (*S. Q.*, 13184, batelage aaaabb aux vers 2 à 7).

VINGTSIXAIN

V. au treizain : *aabbaabbaabba, aabaabbabbaab, aaabaaabbaaab, aabaaababbaab, aaaaabaaaaaab.* Deux rimes croisées treize fois, *abab* etc. réalisent, par rencontre, un total de vingt-six vers. Vers de 8 syllabes (Mo., *F. et D.*, 104 = 209, *A Anthoine Bugnois*).

TRENTENEUVAIN

Froissart a bâti une strophe de 39 vers sur deux rimes ; les 27e et 39e vers seuls riment en *b*, les autres en *a* ; l'ensemble est en vers de 7 syllabes (II, 253-4).

1. Il y a plusieurs types de treizains sans rapport les uns avec les autres. Le treizain est construit sur deux rimes au temps d'Agnès de Navarre jusqu'à Christine de Pisan, Charles d'Orléans ; Martial d'Auvergne, Molinet et Cretin y reviennent encore, mais les strophes ne se décomposent plus de même. Eustache Deschamps et Christine de Pisan partent du sixain, Froissart du sixain et du quatrain, Martial d'Auvergne semble bien partir du cinquain ; au temps de Charles d'Orléans, on juxtapose le sixain et le septain, comme fait Cretin, comme font Alain Chartier sur quatre rimes et Greban sur cinq. Molinet et Mercadé semblent partir du huitain.

2. Comme on doit s'y attendre en présence de formes si variées et si complexes, les auteurs dramatiques n'ont pas eu recours à ces sortes de strophes. Greban est le seul qui ait fait plusieurs essais en ce genre, il n'a pas été suivi. Le *Saint Quentin* n'est présent ici que par un groupe lyrique plus nettement encore décomposable en huitain et cinquain que les autres treizains tirés des *Faictz et Dictz*.

On remarquera que G. Chastellain (et par conséquent G. Flameng) et G. Alexis sont absents de notre tableau.

(1) ababbbcbddede, vers de 12 syllabes (*S. Adr.*, 4954) ; il manque manifestement un vers après le cinquième.

CHAPITRE IX

STROPHES DE 17, 19 VERS ET GROUPES LYRIQUES DIVERS

DIXSEPTAIN

Monorime. — Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 16241, 20376).
A base de quatrains : *abbaaabbaabbaabba*. — Vers de 8 syllabes (*Compl.*, dans A. Chartier, 773 ; un cinquain abbaa et trois quatrains abba).
A base de septains : $aa^7aaa^5a^7b^5aaa^7aa^5a^7b^5bba^7$. — Vers coupés (Greban, 4720 ; quatorzain avec prolonge de trois vers).
Divers : *aabaabbaabbaabaab*. — *Trentequatrain*. -- Vers de 8 syllabes (E. D., II, 196-7).
Vers coupés : $a^7bb^3b^4aab^7bbbb^3aab^7bb^3a^7$ (Froiss., II, 262).
$aa^7b^4b^7a^4a^7ba^4aa^7b^4b^7a^4a^7b^4b^7a^4$ (*Complainte*, dans A. Chartier, 778) .
$a^7a^3aba^7a^3ab^7b^3babba^7a^3ab^7$, et second couplet sur mêmes rimes : $\mathrm{a}^7\mathrm{a}^3\mathrm{aba}^7\mathrm{a}^3\mathrm{ab}^7\mathrm{b}^3\mathrm{bab}^7\mathrm{b}^3\mathrm{a}^7\mathrm{a}^3\mathrm{ab}^7$. — *Trentequatrain* (E. D., II, 186-7).
$a^8aa^4ba^8aa^4bb^8bb^4aa^8bb^4ba^8$ répété. *Trentequatrain*. — Vers coupés (C. Pisan, I, 138-9).

TRENTEQUATRAIN

V. au *dixseptain*.

DIXNEUVAIN

Monorime. — Vers de 5 syllabes (M. d'Auv., *Les Vig.*, I, 68-9).
Rime croisée neuf fois et vers complémentaire $a^3b^7a^3b^7$ ... etc ... $a^3b^7a^3$. — Vers coupés (Froiss., II, 255).
Composé de cinquains : $aaa^3b^7aaa^3ab^7aaa^3ab^7aaa^3ab^7$. — Vers coupés (Froiss., II, 285-6 ; il manque le quatrième vers du premier cinquain pour réaliser un vingtain).

Trois quatrains, un sixain et un vers complémentaire. — Vers coupés : $a^7b^3a^7b^3baba^7b^3a^7b^3a^7b^3bab^7b^3a^7b^3$ (*Compl.*, dans A. Chartier, 774).

aaaaaaaaaaaaaaaaab répété. — *Trentehuitain.* Vers de 8 syllabes ; seconde strophe *bbb* etc. *ba* (*bis*), sur les mêmes rimes interverties ; l'ensemble constitue une sorte de soixanteseizain (*S. Q.*, 5326-401, prière de Quentin au peuple d'Amiens).

TRENTEHUITAIN

Monorime. Vers de 12 syllabes (*D. T. G.*, 18480).
Formé de deux dixneuvains identiques ; v. ci-dessus.

GROUPES DIVERS

Vingt-trois vers. — *aabaabbabbaababbaabaaba.* — Vers latins de 8 syllabes (E. D., VII, 104).

Vingt-neuf vers. — Groupe monorime divisible en quatre septains précédés d'un vers complémentaire : $aaaaaa^5aa^7$ et (*ter*) $aaaaa^5aa^7$. — Vers coupés (G. Chastell., *Complainte d'Hector*, VI, 180-1).

aabaabbbabbaaabaabaabbbabbaab. — Vers de 7 syllabes (E. D., II, 177-8).

aabaabbbbcbccdcddeeddeeefeeff. — Vers de 10 syllabes (*S. Adrien*, 4573, prière de Nathalie) ; sixain et quatrains enchaînés.

Trente et un vers. — Exemple unique qui peut se décomposer en sixain, trois septains et quatrains, commençant et finissant chacun par *a* et enfermant la seconde rime *b* sans la croiser avec la première. — Vers coupés : $a^7a^3b^7bb^3aab^7bbb^3b^4a^7a^5a^3b^7bbb^3aa$ $b^7b^3b^7b^4b^3aab^7b^3a^4$ (Froiss., II, 248-9).

CHAPITRE X

LA BALLADE

I. La ballade commune.

Les formes signalées par E. Deschamps dans l'*Art de Dictier* se réduisent à quelques-unes :

strophe de 7 vers (1) ;

strophe de 8 vers (8 syll.) : ababbcb*c* ; envoi : aca*c* ;

strophe de 8 vers (10 syll.) : ababbcb*c* ;

strophe de 8 vers coupés (7 de 10 syll. ; le 5e de 7 syll.) : ababc7cd*d* ;

strophe de 8 vers (10 syll.) avec refrain (« rebriche ») de deux vers : ababbc*bc* ;

strophe de 9 vers coupés (8 de 10 syll. ; le 6e de 7 syll.) : abbabc7cd*d* ;

strophe de 10 vers (8 syll.) : ababbccdc*d* ;

strophe de 10 vers (10 syll.) : ababbccdc*d* ;

strophe de 11 vers coupés (10 de 10 syll. ; le 5e de 7 syll.) : ababc7cddede ; envoi : ddedd*e*.

E. Deschamps note que l'envoi n'est d'un usage ancien que dans les « chançons royaulx », et donne un exemple de « balade equivoque, retrograde et leonime ».

J. Molinet fait de l'envoi un élément ordinaire de la balade. Il ajoute cette règle que le couplet doit avoir « autant de lignes que le refrain a de syllabes » (*R. A. S. R.*, p. 235). En dehors de la strophe de 10 vers de 10 syllabes, dont Deschamps a donné le modèle, J. Molinet ne cite que les deux types suivants :

strophe de 9 vers (9 syll.) : ababccdc*d* ;

strophe de 11 vers (11 syll.) : ababccddede ; envoi dded*e*.

(1) E. Deschamps la signale, mais n'en donne pas de spécimen.

STROPHE DE 6 VERS

1. ababc*c*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (Froiss., I, 114, II, 387-2 (2), 387-8);

vers de 8 syllabes — sans envoi (Froiss., II, 118-5; *P. d'Arras*, 2747-64); envoi de 4 vers: bbc*c* (attribuée à Ch. d'Orl., I, 220);

vers de 10 syllabes — sans envoi (Machaut, 58); envoi de 2 vers: c*c* (C. Pisan, III, 131; 191-2, « à doubles rimes », c'est-à-dire à rime enchaînée).

2. aabbc*c*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (*L. d'Arr.*, 2747); vers de 10 syllabes — sans envoi (Wenceslas, II, 94).

3. aabaa*b*. — Vers coupés: $aa^7b^4aa^7\mathit{b}^4$ — envoi de 4 vers: $b^4aa^7\mathit{b}^4$ (C. Pisan, III, 194-5); $aa^{10}b^4aa^{10}\mathit{b}^4$ — envoi de 4 vers: $b^4aa^{10}\mathit{b}^4$ (C. Pisan, III, 197-8).

4. abccba. — Vers coupés: $ab^{10}c^4cba^{10}$ — envoi de 2 vers: $b\mathit{a}^{10}$ (C. Pisan, III, 196-7).

STROPHE DE 7 VERS

1. ababbc*c*. — Vers de 4 syllabes — envoi de 4 vers: bbc*c* (C. Pisan III, 138);

vers de 7 syllabes — sans envoi (Agn. de Nav., 15, 23-4; Froiss., I, 336-7, II, 89-90; C. Pisan, I, 21, 28, 49, 71, 84, 94-5); envoi de 2 vers: c*c* (C. Pisan, III, 266, 278-9, 289, 291, 304-5, 305-6); envoi de 3 vers: bc*c* (A. Chartier, *Brev. des nobles*, 589-90); envoi de 4 vers: 1° bbc*c* (C. Pisan, I, 72-3, 244-5, 245-6, 260-1, II, 286, III, 101-2, 212-3, 215-6, 227, 229, 250, 267, 274-5, 280, 285-6, 288-9; Ch. d'Orl., I, 111-2); 2° bcb*c* (C. Pisan, I, 86);

vers de 8 syllabes — sans envoi (Agn. de Nav., 17; Froiss., I, 123-4, 237-8; Wenceslas, II, 49, 185-6; C. Pisan I, 11, 22, 45, 48, 64-5, 69-70 (2), 75-6 (2), 77-8; E. D.; *S. Didier*, p. 334-5; *S. Remi*, f° 79°, ref. « Le bois qui me doit avenir »); envoi de 2 vers: c*c* (C. Pisan, III, 287-8, 296-7); envoi de 3 vers: bc*c* (Torcy, *Rond. XVe s.*, 23); envoi de 4 vers: 1° bbc*c* (C. Pisan, I, 121-2, III. 106-7; Ch. d'O., I. 136-7, 163-5 (2). 169-70. 174-6, 2 b); 2° bcb*c* (attribuée à Ch. d'Orl., I, 216).

On pourrait rattacher à ce type le premier couplet d'une ballade qui en comprend quatre (*S. Q.*, 9632-63), les trois suivantes présentant des rimes différentes : 1er c. : ababbc*c* ; 2e : dc′c′ddc*c* ; 3e : ec″c″eec*c* ; 4e : e′c‴c‴e′e′c*c* ; envoi : e″e″c*c* ; nous désignons par cc′c″, des rimes dont le son final est le même, la voyelle ou la consonne précédente étant autre ; le refrain est : « Je dis qu'il est digne de mort » ; il est séparé des six vers du couplet qu'il termine, et soudé par le dialogue aux six premiers vers du couplet suivant.

Vers de 10 syllabes — sans envoi (Machaut, 65-6, 59-60, 131 ; Agn. de Nav., 37-8 ; Froiss., II, 369-70, 389 ; Wenceslas, I, 178, II, 238-9 ; E. D. ; C. Pisan, I, 9, 13-16 (4), 19, 27, 42, 50, 58, 61, 63-4, 68-9, 76-7, 78-82 (5), 85, 86-91 (3), 98) ; envoi de 2 vers : c*c* (C. Pisan, III, 222-3, 226, 232, 253, 259, 264-5, 271, 276-8 (2), 279, 284-5, 286-7, 300-1, 303-4, 306) ; envoi de 4 vers : 1° bbc*c* (C. Pisan, I, 4-5, 12, 261-2, 268-9, III, 210-1, 214-5, 268, 275-6, 292-3 ; Ch. d'Orl., I, 114, 135-6, 143-4) ; 2° bcb*c* (E. D. ; Coquillart, I, 12-4, 14-6, 17-9) ; envoi de 6 vers ; aacaa*c* (E. D.) ;

vers coupés : $ababb^7c^4c^7$ — envoi de 4 vers : $bb^7c^4c^7$ (C. Pisan, III, 224) ; $ababb^7cc^4$ — envoi de 4 vers : bb^7cc^4 (C. Pisan, I, 246-7) ; $a^7b^8a^7bb^8cc^7$ — envoi de 4 vers : bb^8cc^7 (C. Pisan, I, 119-20, à rime « retrograde » c'est-à-dire enchaînée, et peut se lire de deux façons) ; $a^8b^7a^8b^7b^8cc^7$ — sans envoi (Wenceslas, III, 128-9) ; $ababb^7cc'^8$ — sans envoi (Agn. de Nav., 14-5, 2 vers au refrain) ; $ababbc^8c^7$ — sans envoi (C. Pisan, I, 57) ; $abab^{10}b^7cc^{10}$ — sans envoi (Froiss., II, 386-7, 388-9, 389-90).

2. ababcb*c*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (C. Pisan, I, 39).

3. aabbcc*b*. — Vers coupés : $aa^7b^3bccb^7$ — sans envoi (C. Pisan, I, 38).

4. aabaaa*b*. — Vers coupés : $a^7a^3ba^7a^3a^7b^3$ — envoi de 5 vers : $ba^7a^3a^7b^3$ (C. Pisan, III, 193-4).

STROPHE DE 8 VERS

1. aabbccd*d*. — Vers coupés : $a^7a^3b^7b^3c^7c^3d^7d^3$ — envoi de 4 vers : $c^3cd^7d^3$ (C. Pisan, III, 238-9) ; $aa^3b^7bc^4c^7d^3d^7$ — envoi de 4 vers : $c^3c^7d^3d^7$ (C. Pisan, III, 243-4).

2. abababa*b*. — Vers coupés : $a^3b^7a^3b^7a^3b^7a^3b^7$ — sans envoi (Froiss., II, 261) ; $a^7b^3a^7b^3a^7b^3a^7b^3$ — sans envoi (Froiss., II, 263).

3. ababccd*d*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (Machaut, 63) ; envoi de 4 vers : ccd*d* (C. Pisan, II, 283) ;

vers de 10 syllabes — sans envoi (C. Pisan, I, 31) ; envoi de 2 vers : d*d* (C. Pisan, III, 253-4, 291-2) ;

vers coupés : abab^{10}c^{4}cd*d*^{10} — envoi de 2 vers : d*d* (C. Pisan, III, 130, 211-2, 217-8, 221-2, 228) ; — envoi de 4 vers : c^{4}cdd^{10} (C. Pisan, I, 224-5, 252-3, III, 103-4, 157-8) ; abab^{10}c^{4}c^{10}d^{4}*d*^{10} — envoi de 4 vers : c^{4}c^{10}d^{4}*d*^{10} (C. Pisan, III, 230) ; abab^{10}c^{7}cd*d*^{10} — sans envoi (Machaut, 59-64 (5), 130, 132-3 ; Thomas, frère d'Agn. de Nav., *ib.*, 132 ; Agn. de Nav., 13, 18, 20, 21 ; Wenceslas, II, 11-2, 26-7 ; Froiss., II, 375-6 ; E. D. ; C. Pis., I, 25, 41, 51, 71-4 (2), 87, 96-7 (2), 99) ; envoi de 2 vers : d*d* (C. Pis., III, 262-3) ; de 4 vers : ccd*d* (C. Pis., I, 223-4) ; de 6 v. : ccdcc*d* (E. D.); abab^{10}c^{7}c^{10}d*d*^{7} — envoi de 4 vers : c^{7}c^{10}d*d*^{7} (C. Pis., III, 190-1) ; abab^{7}c^{4}cd*d*^{10} — envoi de 4 vers : c^{4}cd*d*^{10} (C. Pis., III, 158-9) ; abab^{10}c^{8}cd*d*^{10} — sans envoi (C. Pis., I, 29, 33, 35) ; envoi de 2 vers : d*d* (C. Pis., III, 251) ; abab^{10}cc^{8}d*d*^{10} — envoi de 2 vers : d*d* (C. Pisan, III, 298-9) ; abab^{10}ccd*d*^{8} — envoi de 4 vers : ccdd^{8} (C. Pisan, III, 241-2) ;

4. ababbab*a*. — Vers de 7 syllabes — envoi de 4 vers : bab*a* (C. Pisan, 44-5) ;

vers de 8 syllabes — envoi de 4 vers : bab*a* (C. Pisan, I, 8-9 ; Ch. d'O., I, 132-3 ; Mo., *F. et D.*, 120°, 1er vers de strophe latin).

5. ababbcb*c*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (Froiss., II, 378-9 ; E. D. ; *C. B.*) ; envoi de 4 vers : 1° aca*c* (E. D.) ; 2° bcb*c* (C. Pisan, I, 253-4, III, 189-90, 216-7, 218-20 (2), 269, 273-4, 307-8 ; E. D. ; A. Chartier, *Le regime de fortune,* 710-1 ; Ch. d'Orl., I, 162-3) ; envoi de 5 vers : bbcb*c* (C. Pisan, III, 115-6) ; envoi de 6 vers : 1° aacaa*c* (E. D.) ; 2° bbcbb*c* (E. D.) ;

vers de 8 syllabes — sans envoi (Froiss., II, 367-8, 372-3, 374-5, 380-1, 384 ; au tome III de l'édition Scheler : 81-3 (3), 119-21 (3), 145-7 (3), 184-6 (3), 211-3 (3), 249-51 (3) ; Wenceslas, II, 132-3, refrain de 2 vers ; E. D. ; C. Pisan, I, 18, 93-4, 100 ; Ch. d'Orl., I, 101-8 (7), 113-4, 140-1 (six strophes), 149-50 ; 157-8 ; *C. B.* ; Villon (six strophes), 46-8 ; Mart. d'Auv., *Les Vigilles,* I, 78-9, 79-81 (8 str.), 81, 81-3 (8 str.), *S. Remi,* 26 ballades, dont sept à refrain de deux vers, et une à refrain de 3 vers([1]) ; envoi de 4 vers : 1° aca*c* (E. D.) ; 2° bcb*c* (E. D. ;

(1) *S. Remi,* 19°-20 « En union sans plus de guerre », 24-24° « Qui d'enfer rompit le talent » ; 39 « Sans perdre des cielz l'eritage », 42 « Je t'en requiers a jointes mains »,

C. Pisan, I, 211-2, 216-7, 220-1, 226-7, 237-8; Ch. d'Orl., I, 16, 21-2, 38-9, 44-5, 46-8 (2), 49-50, 56-7, 61-2, 83-4, 117-8, 119-20, 122, 125, 128-9, 133-4, 141-3 (six strophes), 171-2 (cinq str.), 173-4; Vaillant *ib.*, 117-8; Jehan Caillau, *ib.*, 119-20; Blosseville, *Rond. XVe s.*, 109-110; Coquillart, I, 16-7; *Le contreblason des faulses amours*, dans G. Alexis, I, 343-4; Villon, 33-5 (2), 36-7, 42, 60-1, 72-3, 85-6, 93-4, 106-8 (2), 124-5, 134-5, 136-7 (1); Mo. *F. et D.*, 86 = 166-7 (quatre strophes); Cretin, 3, 15, 22-3); envoi de 5 vers: bbcb*c* (Ch. d'Orl. I, 30-1, 36-7, 65-6, 66-7, 67-8, 70-1, 77-8, 159-60, 165-6, 166-7, 167-9 (cinq strophes), 171-2, 172-3; E. D.); envoi de 6 vers: 1° aacaa*c* (E. D.); 2° bbcbb*c* (Ch. d'Orl. I, 157-8; E. D.);

vers de 10 syllabes — sans envoi (E. D.; C. Pisan, II, 33-4 (2), III, 17, 24, 37, 52, 54, 60, 83, 88, 95-6; Lyonnet de Coesmes, *C. B.*, 207-8; Auberchicourt, *C. B.*, 219-20; Ch. d'Orl., I, 15, 18, 24-5, 34-5, 148-9; *S. Remi*, f° 116°, ref.: « En cest esté pour aler en Espaigne »; envoi de 4 vers: 1° aca*c* (E. D.); 2° bcb*c* (E. D.; C. Pisan, I, 1-8 (5), 10-1, 23-4, 53-4, 59, 65-6, 207-8, 210-1, 212-3, 217-21 (3), 225-6, 227-9 (2), 233-5 (2), 248-9, 254-5, 257-9 (2), 266-8 (2), III, 73-4, 77-8, 108-9, 155-6, 171-2, 209-10, 220-1, 235-6; bâtard de Coucy, *C. B.*, 226-7; A. Chartier, *Le brev. des nobles*, 581-3 (3); Ch. d'Orl., I, 212-5 (3), 217; Blosseville, *Rond. XVe s.*, 108-9; Villon, 79-80 (2); G. Alexis, II, 349-50 (3); *3 Doms*, 4063-91; 3° dcd*c*

44° (refr. de 2 vers) « Dites moy vostre fait trestous. Je le feray benignement », 46-46° « De toy sauver donner espace », 47°-48 (refr. de 2 vers) « Bienveingniez par ma crestienté. Et vous, et vous, et vous, Fleurie », 51 « Dont de doleur le cuer me fent », 53 « A vous servir sans forfaiture », 53° « Se jamais puis a Soissons estre », 57-57° (refr. de 2 vers) « La paix qui tant est necessaire A toute creature nee », 66°-67 (refr. de 2 vers) « J'ay ja plus blancq que fin yvoire Beaux chapellés de fleurs de lis », 70° (ref. de 3 vers) « Si com c'est vray, vueillez par don De mes grans pechiez venimeux A ce jour ci donner pardon », 74°-75 « Veingne les querir s'il est roy », 77 (refr. de 2 vers) « En mal preu boute tel denrees Et si n'en prens que par raison », 80° « Nous lia en doleur amere », 82-82° « Plus propre a faire ung hault message », 84° « Yray je ? — Oil — Vostre merci », 90 « Donner aux aultres leur droiture », 94-94° « Et franche du lieu miserable », 102° « La le sacray joieusement », 104°-105 « Mais mon ame vers toi atire », 109°-110 (ref. de 2 vers) « Si que de ta grant dignité Ne soit banie comme infame », 111°-112 (refr. de 2 vers) « Vrai Dieu, exauce ma prière, Sans toy a tes subgetz yrer », 112°-113 « Te rens mon doulz pere amiable », 115 « Qui crea paradis terrestre ».

(1) A mettre à part les ballades des pages 147-8, 151-2, 153-4, 155-6, qui présentent un vers de 7 syll. ou un vers de 6 syll., soit dans le 3e couplet, soit dans l'envoi.

(2) P. 157-8, les 4e et 7e vers du 2e couplet sont de 7 syllabes.

(3) C'est à ce type que se rattache le premier couplet d'une ballade de G. Alexis,

(E. D., avec une rime inconnue aux strophes) ; envoi de 5 vers : 1° aaca*c* (E. D.) ; 2° bbcb*c* (Ch. d'Orl., I, 26-7, 37-8, 82-3) ; envoi de 6 vers : 1° aacaa*c* (E. D.) ; 2° bbcbb*c* (E. D.) ; de 9 vers dont 2 au refrain : aacaabc*bc* (E. D.) ;

vers coupés : $ababb^{7}c^{5}b^{7}c^{5}$ — sans envoi (Agn. de N., 16) ; $a^{7}b^{5}a^{7}b^{5}b^{7}c^{5}b^{7}c^{5}$ — sans envoi (Machaut, 56-7) ; $a^{7}b^{5}a^{7}b^{5}bc\mathit{bc}^{7}$ — sans envoi (Ag. de N., 19, 2 vers de refrain) ; $a^{7}b^{5}a^{7}b^{5}bcb^{7}\mathit{c}^{5}$ — sans envoi (C. Pisan, I, 30) ; $abab^{8}b^{4}cb\mathit{c}^{8}$ — sans envoi (Froiss., I. 233-4) ; $ababb^{10}c^{7}b\mathit{c}^{10}$ — sans envoi (Froiss., I, 191-2, II, 199-200, 373-4).

6. ababcdc*d*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (C. Pisan, I, 20, 26, 34, 36, 40) ; envoi de 4 vers : cdc*d* (C. Pisan, III, 252, 257, 270, 294-5) ;

vers de 8 syllabes — sans envoi (Machaut, 55 ; C. Pisan, I, 32, 47-8, 56-7) ; envoi de 4 vers : cdc*d* (C. Pisan, I, 46-7, 276, III, 236-7, 254-5, 271-3 (2), 283-4 ; J. Meschinot, dans G. Chastell., VII, 485-6) ; envoi de 6 vers : cccdc*d* (Villon, 138-9) ;

vers de 10 syllabes — sans envoi (C. Pisan, I, 43) ; envoi de 4 vers : cdc*d* (C. Pisan, I, 120-1, III, 178-9, 281, 290, 293-4) ;

vers coupés : $abab^{10}c^{8}dc\mathit{d}^{10}$ — sans envoi (C. Pisan, I, 67-8).

7. ababbaa*b*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 4 vers : baa*b* (Ch. d'O., I, 116-7, 138-9) ; envoi de 5 vers : bbaa*b* (Ch. d'O., I, 127-8, 134-5).

8. ababbcc*b*. — Vers de 7 syllabes — envoi de 4 vers : bcc*b* (Ch. d'O., I, 78-9, 87-8) ; envoi de 5 vers : bbcc*b* (Ch. d'O., I, 40-1) ;

vers de 8 syllabes — sans envoi (Ch. d'O., I, 29-30, 51-2) ; envoi de 5 vers : bbcc*b* (Ch. d'O., I, 62-3) ;

vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : bcc*b* (Ch. d'O., I, 85-6).

9. abbaabb*a*. — Vers de 7 syllabes — envoi de 4 vers : abb*a* (C. Pisan, III, 242-3).

10. aaabaaa*b*. — Vers coupés : $aaa^{10}b^{4}aaa^{10}\mathit{b}^{4}$ — envoi de 5 vers : $b^{4}aaa^{10}\mathit{b}^{4}$ (C. Pisan, III, 237-8).

11. aabcaab*c*. — Vers coupés : $aab^{7}c^{4}aab^{7}\mathit{c}^{4}$ — envoi de 5 vers : $c^{4}aab^{7}c^{4}$ (C. Pisan, III, 195-6).

ababbcbc ; les deux suivants présentent les rimes dedeecec, fgfggcgc, l'envoi hchc, II, 351-3.

12. abaabbc*c*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 3 vers : bc*c* (*S. Q.*, 727-53, le refrain : « Je le feray a mon povoir » est la réponse faite par le second interlocuteur, Maximien, aux sept autres vers du couplet, et aux trois autres vers de l'envoi dits par le premier, Quintus) ; envoi de 4 vers : bbc*c* (*S. Q.*, 7220-47, 7248-75, les refrains : « S'aprendons ung aultre mestier » et « Tousjours solers sont en saison » sont séparés par le dialogue des sept autres vers du couplet, et joints aux sept premiers vers du couplet suivant ; même séparation pour les vers de l'envoi) ;

vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : bbc*c* (*S. Q.*, 23185-212, refrain : « Eloy te quiert, avance-toy, Noyon »).

13. abcabcd*d*. — Vers coupés : a^{8}b^{4}ca^{8}b^{4}cd*d*^{8} — envoi de 2 vers : d*d*^{8} (C. Pisan, III, 244-5).

STROPHE DE 9 VERS

1. aaabbbcc*c*. — Vers coupés : aa^{7}a^{3}bb^{7}b^{3}cc^{7}*c*^{4} — envoi de 3 vers : cc^{7}*c*^{4} (C. Pisan, III, 239-40).

2. abababab*a*. — Vers de 5 syllabes — sans envoi (Ch. d'O., I, 90-1).

3. ababbcbb*c*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : bbcbb*c* (Ch. d'O., I, 22-4, 5 str.).

4. ababbccd*d*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (Froiss., I, 200, II, 368-9) ;

vers de 8 syllabes — envoi de 4 vers : ccd*d* (Ch. d'O., I, 45-6) ;

vers de 10 syllabes — sans envoi (E. D.) ; envoi de 4 vers : ccd*d* (Ch. d'O., I, 126-7) ;

vers coupés : ababb^{10}c^{7}cd*d*^{10} — sans envoi (E. D.) ; ababb^{10}c^{8}cdd^{10} — envoi de 6 vers : bb^{10}c^{8}cd*d*^{10} (C. Pisan, I, 213-4) ; abab^{10}b^{7}ccdd^{10} — sans envoi (Froiss., I, 280-3 (3), II, 386 ; C. Pisan, I, 66-7).

5. ababbcdc*d*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (Machaut, 61-2) ; envoi de 4 vers : cdc*d* (C. Pisan, III, 223-6 (2), 231-4 (2), 248-9, 263-4) ; ddc*d* (C. Pisan, III, 213-4) ;

vers de 8 syllabes — sans envoi (Ch. d'Orl., I, 19-20, 48-9, 54-5) ; envoi de 4 vers : cdc*d* (Ch. d'Orl., I, 20-1, 28-9, 31-2, 52-3, 63-4, 129-30, 131-2, 153-4, 161-2 ; attribuée à Ch. d'Orl., *ib.*, 218-9) ; envoi de 6 vers : bbcdc*d* (Ch. d'Orl., I, 27-8, 69-70, 89-90) ;

vers de 10 syllabes — sans envoi (E. D.; Ch. d'Orl., I, 42, 190-2, 9 str., « Complainte de France »); envoi de 4 vers: cdc*d* (C. Pisan, I, 55-6, 235-6, 240-2 (2), 243-4, 247-8, 259-60, 262-3, 272-3, II, 277-8, III, 260-1, 291-300).

6. ababbcddc. — Vers de 8 syllabes — envoi de 5 vers: ccdd*c* (Ch. d'Orl., I, 75-6); envoi de 6 vers: bbcdd*c* (Ch. d'O., I, 39-40, 130-1, 137-8);

vers de 10 syllabes — sans envoi (Ch. d'O., I, 76-7).

7. ababccdc*d*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (éd. de Froiss., t. III, 84-6 (3), 116-9 (3), 148-50 (3), 181-4 (3), 213-6 (3), 246-9 (3); E. D.; Wenceslas, III, 189-90, refrain de 2 vers); envoi de 6 vers: ccdc*d* (E. D.);

vers de 10 syllabes — sans envoi (Froiss., I, 49-50, 129-30, II, 377-8; Wenceslas, II, 214, refrain de 2 vers); envoi de 4 vers: 1° bdb*d* (E. D.); 2° cdc*d* (E. D.; C. Pisan, I, 250-1, III, 234-5); envoi de 6 vers: ccdcc*d* (E. D.);

vers coupés: abab^{10}c^{4}cdc*d*^{10} — envoi de 4 vers: cdc*d*^{10} (C. Pisan, I, 229-30, 238-40 (2), III, 258-9); envoi de 5 vers: c^{4}cdc*d*^{10} (C. Pisan, III, 295-6); abab^{10}c^{7}cdcd^{10} — sans envoi (E. D.); envoi de 4 vers: ada*d*^{10} (E. D.); cdc*d* (E. D.; C. Pisan, III, 261-2); envoi de 6 vers: aacaa*c* (E. D.); bbdbb*d* (E. D.).

8. ababccddc. — Vers de 10 syllabes — envoi de 5 vers: ccdd*c* (Ch. d'O., I, 73-4).

9. ababaacac. — Vers coupés: abab^{10}a^{7}aca*c*^{10} — sans envoi (E. D.).

10. aabaabbcc. — Vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers: bcb*c* (A. Chartier, *Brev. des nobles*, 583-4).

STROPHE DE 10 VERS

1. ababccddee. — Vers de 8 syllabes — envoi de 6 vers: ccdde*e* (C. Pisan, I, 208-9).

2. ababccdede. — Vers de 10 syllabes — sans envoi (Tignonville, *C. B.*, 211-2); envoi de 4 vers: ded*e* (C. Pisan, III, 246-7);

vers coupés: abab^{10}c^{4}cded*e*^{10} — envoi de 4 vers: ded*e*^{10} (C. Pisan, III, 247-8, 255-6); abab^{10}c^{8}cded*e*^{10} — envoi de 4 vers: ded*e*^{10} (C. Pisan, I, 278-9).

3. ababcdcd*ee*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (C. Pisan, I, 62-3, refrain de 2 vers, 4 strophes).

4. aaaabbbbb*a*. — Vers coupés : aaaa⁷b⁴bbbb⁷*a*⁴ — envoi de 6 vers : b⁴bbbb⁷a⁴ (C. Pisan, III, 240-1).

5. abaabccdc*d*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : ccdcc*d* (Villon, 111-2).

6. ababbccdc*d*. — Vers de 4 et de 6 syllabes, v. p. 180, à la *Balade couronnée* ;

vers de 8 syllabes — sans envoi (Froiss., II, 383-5 (2) ; éd. Scheler, III, 79-81 (2), 86-94 (8), 108-16 (8), 151-8 (8), 173-81 (8), 216-24 (8), 238-46 (8), 251-3 (2) ; E. D. ; Ch. d'Orl., I, 32-3, 68-9 ; attribuée à Ch. d'Orl., I, 211 ; *P. d'Arras*, 3912-41) ; envoi de 4 vers : ada*d* (E. D.) ; bdb*d* (E. D.) ; cdc*d* (E. D. ; C. Pisan, I, 122-4 (¹), 271-2 (¹) ; Ch. d'Orl., I, 35-6, 55-6, 74-5) ; envoi de 5 vers : ccdc*d* (E. D. ; Ch. d'Orl., I, 17, 71-3 (cinq strophes), 146-7) ; envoi de 5 vers : ccd*cd*, dont 2 de refrain (E. D.) ; envoi de 6 vers : aacaac (E. D.) ; aacaa*d* (E. D.) ; aacdc*d* (E. D.) ; aadaa*d* (E. D.) ; bbdbb*d* (E. D.) ; ccdcc*d* (E. D.) ; ccddc*d* (E. D.) ; envoi de 7 vers : bbccdcd (Ch. d'Orl., I 147-8) ;

vers de 10 syllabes — sans envoi (Froiss., II, 370-2 (2), 382-3 : éd. Scheler, III, 77-9 (2), 253-5 (2) ; duc de Berry, *C. B.*, 213-4 ; Ch. d'Orl., I, 25-6 ; anon. dans G. Chastellain, VII, 212) ; sans envoi, refrain de 2 vers : ababbccd*cd* (Froiss., II, 366-7) ; envoi de 4 vers ; ada*d* (E. D. ; La Trémoille, *C. B.*, 221-2) ; bdb*d* (E. D.) ; cdc*d* (E. D., C. Pisan, I, 251-2 ; A. Chartier, *Brev. des nobles*, 586-7, *Regime de fort.*, 711-7 (6) ; Ch. d'Orl., I, 155-6 ; Coquillart, I, 20-2 ; Villon, 83-4 ; Mo., *F. et D.*, 132°-3 = 275° ; *S. Q.*, 4408-71, six strophes (²) ; envoi de 5 vers : aada*d* (E. D.) ; ccdc*d* (E. D. ; C. Pisan, I, 221-2, 232-3 ; Ch. d'Orl., I, 144-5 ; Ivry, *C. B.*, 217-8 ; G. Chastellain, VII, 207-8, avec répliques sur le même thème, de Molinet, 208-10, de Gilles des Ormes, 210-1, du petit Darc de Rouen, 211-2 (³), VIII, 306-7 ; Meschinot, *Rond. XVᵉ s.*, 107-8 ; *Poés. XIVᵉ, XVᵉ s.*, E. Ritter, p. 19-20 ; Villon, 81-2, 120-3 (2), 129-33 (2) ; Mo., *F. et D.*, 117° = 242 ; Cretin, 185-6, 239-40) ; envoi de 5 vers dont 2 de refrain : ccd*cd*

(1) « Ballade a vers a responses » ; c'est un dialogue, chaque vers y est une repartie.

(2) Ballade « batelée » ; refrain : « Galins, galans, Gaulois seront galés » ; chaque strophe est dite par un personnage différent appelé au commencement du premier vers : Sus, Riagal, Sus, Arsenicq, etc.

(3) Et aussi d'un anonyme dont la ballade est sans envoi ; v. plus haut.

(E. D.) ; envoi de 6 vers : aadaa*d* (E. D.) ; bbdbb*d* (*E. D.*) ; eedee*d* (E. D., avec une rime inconnue aux strophes) ; envoi de 7 vers : adaada*d* (E. D.) ; bbccdc*d* (E. D.) ; cccdcc*d* (Villon, 57-8, 89-90, 113-6, quatre couplets en dialogue, 148-1) ; ccddcc*d* (A. Chartier, éd. 1617, 721-2) (1) ; envoi de 7 vers dont 2 de refrain : ccdcdc*d* (E. D.) ; envoi de 8 vers dont 2 de refrain : aadaada*d* (E. D.) ; envoi de 9 vers dont 2 de refrain : aacaacdc*d* (E. D.) ; aadaacdc*d* (E. D.) ; envoi de 10 vers : aadada[c]dc*d* (E. D.) ;

vers coupés : ababb^{10}c^{4}cdc*d*^{10} — envoi de 4 vers : cdc*d*^{10} (C. Pisan, I, 231-2, 263-4) ; abab^{10}b^{7}ccdc*d*^{10} — sans envoi (Froiss., II, 204-5) ; ababb^{10}c^{7}cdc*d*^{10} — sans envoi (E. D.) ; envoi de 4 vers ; ada*d*^{10} (E. D.) ; envoi de 5 vers : ccdc*d*^{10} (E. D.) ; envoi de 6 vers : eedee*d*^{10} (E. D., une rime inconnue aux strophes) ; ababb^{10}c^{8}cdc*d*^{10} — envoi de 4 vers : cdc*d*^{10} (C. Pisan, I, 214-5).

7. ababbbbcb*c*. — Vers coupés : abab^{8}bb^{3}bcb*c*^{7} — sans envoi (*S. Remi,* f° 56°, ref. : « Dont humblement la mercy »).

8. ababbcbbc*b*. — Vers coupés : aba^{10}b^{8}bcbb^{10}c*b*^{8} (Villon 145-6, ballade en jargon, les deux autres strophes sont : de^{8}de^{10}effbf*b*^{8}, ghghh^{8}i^{10}ibi*b*^{8}, l'envoi : iii^{10}ii^{8}).

9. ababbccddc*c*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (E. D.).

10. abcdeabcd*e*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 2 vers : d*e* (C. Pisan, III, 245-6).

11. aabaababa*b*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : ababa*b* (Jean de Mailly, *C. B.*, 215-6).

12. aabaabbbc*c*. — Vers coupés : a^{7}a^{3}ba^{7}a^{3}bb^{7}b^{3}c*c*^{7} — envoi de 5 vers : b^{7}b^{3}cb*c*^{7} (A. Chartier, *Brev. des nobles,* 584-5).

13. aabaabbcb*c*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 4 vers : bcb*c* (C. Pisan, I, 271-2) ;

vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : bcb*c* (A. Chartier, *Brev. des nobles,* 588-9) ; ce type se retrouve chez G. Alexis, v. à la *ballade composée.*

STROPHE DE 11 VERS

1. ababbabbab*a*. — Vers de 5 syllabes — sans envoi (attribuée à Ch. d'Orl., I, 220, 2 str.).

2. ababbccccd*d*. — Vers coupés : ababbc^{7}cccdd^{5} — envoi de 5 vers : cccdd^{5} (A. Chartier, *Brev. des nobles,* 587-8).

(1) Ref. : « Par offenser et prendre autruy demaine ».

3. ababbccdde*e*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (*C. B.*).

4. ababbccdcc*d*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (E. D.).

5. ababbccdee*d*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 4 vers : dee*d* (Ch. d'O., I, 79-80, 88-9) ; envoi de 6 vers : ccdee*d* (Ch. d'O., I, 110-1, 160-1) ;
vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : ccdee*d* (Ch. d'O.. I, 53-4, 57-9, 115-6).

6. ababbccded*e*. — Vers de 7 syllabes — sans envoi (Ch. d'O., I, 151-2) ;
vers de 8 syllabes — sans envoi (Ch. d'Orl., I, 86-7) ; envoi de 4 vers : ded*e* (Ch. d'Orl., I, 59-60 : Vidimus de l'obligation Vaillant. *ib.*, 118-9) ; envoi de 6 vers : ccded*e* (Ch. d'Orl., I, 43-4) :
vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : ded*e* (C. Pisan, I, 255-7 ; G. Chastell., VIII, 305-6).

7. abaabbccdc*d*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (E. D.).

8. ababbbccdc*d*. — Vers de 10 syllabes — sans envoi (E. D.).

9. ababccdded*e*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (*P. d'Arras*, 2286-318) :
vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : ded*e* (Mo., *F. et D.*, 74° = 137-8) ; envoi de 5 vers : dded*e* (Mo., *F. et D.*, 1 — 1°, ballade batelée, il manque un vers aux strophes 1 et 3, 74 = 137, 104° = 210°) ;
vers coupés : $abab^{10}c^5cddede^{10}$ — sans envoi (E. D.).

STROPHE DE 12 VERS

1. aabbccddbbc*c*. — Vers coupés : $a^7a^3b^7b^3c^7c^3d^7d^3b^7b^3c^7c^3$ — envoi de 4 vers : $b^7b^3c^7c^3$ (C. Pisan, III, 192-3).

2. aabaabbbabba. — Vers coupés : $a^7a^3ba^7a^3bb^7b^3ab^7b^3a^7$ — sans envoi (Jacquet d'Orleans, *C. B.*, 209-10) ; $aabaabbb^4abba^8$ — envoi de 4 vers : $abba^8$ (*Contreb. des f. am.*, dans G. Alexis, I. 340-2, 5 str., « balade anagogicque, theoricque et tropologicque ») ; $aabaabbb^4abba^8$ (*Loy. des f. am.*, dans G. Alexis, I, 375-6, v. à la *ballade composée*).

3. aabaabccdee*d*. — Vers de 10 syllabes — sans envoi (J. Meschinot, dans G. Chastellain, VII, 463-85, 25 groupes de 3 strophes chacun).

4. aabaabbbbcbc. — Vers coupés : $aabaab^8bb^4bcbc^8$ — sans

envoi (*S. Remi,* f° 114°, ref. « Pour ma doulce fille Flourie »); $aabaab^8bb^3bcbc^7$ — sans envoi (*S. Remi,* f° 49°, ref. « Madame, j'attens merci »);

5. ababbcccdc*d*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 5 vers : ccdc*d* (G. Chastell., VIII, 307-8).

6. ababbccdded*e*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (*C. B.*; Renaud de Trie, *ib.*, 201-2, Chambrillac, *ib.*, 203-4); — envoi de 6 vers : aaeaa*e* (E. D.); bbebb*e* (E. D.); ccecc*e* (E. D.); ddedd*e* (E. D.);

vers de 10 syllabes — sans envoi (E. D.; C. Pisan, I, 92-3); envoi de 4 vers : ded*e* (A. Chartier, *Brev. des nobles*, 585-6, 589-91); envoi de 5 vers : dded*e* (E. D.; G. Chastell., VIII, 302-3; Villon, 117-8; G. Alexis, II, 58-9); envoi de 6 vers : aaeaa*e* (E. D.); ceece*e* (E. D.); ddedd*e* (E. D.).

7. aabaabbccdc*d*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 8 vers : eeedeee*d* (G. Chastell., VIII, 299-300, 2 str.).

8. aabccbbdddee. — Vers coupés : $a^3a^4b^8cc^4b^8b^7d^8d^4d^3ee^8$ (Villon, 149-50, ballade en jargon, les autres strophes sont : $f^4f^3g^8g^3g^4h^8h$ $i^7ii^3e^7e^8$ et $k^5k^3l^8ll^3m^8mm^7mm^3e^7e^8$, l'envoi : $n^5n^3o^8o^4ee^8$).

STROPHE DE 13 VERS

1. ababbccddefe*f*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (*C. B.*); envoi de 4 vers; efe*f* (C. Pisan, I, 264-6); envoi de 6 vers : ddefe*f* (G. Chastell., VIII, 303-4); eefee*f* (E. D.).

2. aabaabccddede*de*. — Vers de 10 syllabes — sans envoi (Greban, 6670-708, refrain de 2 vers, 3 strophes dites par Jaspar, Melcior et Baltazar).

STROPHE DE 14 VERS

1. $a^7a^4a^3ba^7a^4a^3b^7b^4b^3a^7b^4b^3a^7$. — Vers coupés — sans envoi (Agn. de Nav., 22-3).

2. $a^7a^3ba^7a^3bbc^7cc^3dc^7c^3d^7$. — Vers coupés — sans envoi (E. D.).

STROPHE DE 15 VERS

1. ababbccddeefgf*g*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (Ch. d'Orl., I, 60-61); envoi de 6 vers : bbgbb*g* (E. D.).

2. aabaabbccddeef*f*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : eef*f* (A. Chartier, *Brév. des nobles*, 592-3).

STROPHE DE 16 VERS

ababbccddeeffgf*g*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 5 vers : ffgf*g* (G. Chastell., VIII, 300-2).

II. Ballades de formes particulières.

La ballade commune comporte une certaine variété par le libre choix des dispositions des rimes dans les strophes et dans l'envoi, par le libre choix des mètres, qu'on peut même mélanger. Le tableau qui précède mentionne en outre un certain nombre de dérogations à la règle qui veut que la ballade compte seulement trois strophes ; nous avons vu des pièces de deux et de quatre strophes ; celles qui en ont cinq devraient porter le nom de *Chansons royaulx* ; celles qui en ont six sont des ballades redoublées (1). Il mentionne aussi des groupes de ballades ayant mêmes rimes et même refrain (Eustache Deschamps, *Les Cent Ballades*, Charles d'Orléans, G. Chastellain). A la rime, « l'équivoque » et la « rétrograde » sont des particularités qui ne modifient pas la constitution de l'ensemble. Voici au contraire des spécimens de ballades qu'il faut ranger à part.

A. LA BALLADE COMPOSÉE

1er type : vers de 8 syllabes sans envoi : ababbcb*c*, abc'*b*acac'*bc*, ababbc*bc* (*S. Remi*, f° 91) (2). Le vers refrain est le même pour les trois strophes : la seconde strophe au lieu d'être un huitain est un dizain dont les vers 8 et 9 répètent les vers 3 et 4, lesquels sont ainsi comme un second refrain ; la troisième est un huitain dont l'avant-dernier vers est l'un des deux vers du second refrain. Nous n'avons qu'un exemple de cette sorte de ballade.

2e type : une strophe de 10 vers de 10 syllabes : aabaabbcb*c* et une strophe de 12 vers coupés : ccdccddd^{4}cdd*c*^{8}, le tout répété deux

(1) Nous préférons cette expression à celle de « double ballade », expression employée dans les Arts de seconde rhétorique pour désigner les ballades dont la strophe commence par un cinquain aabab au lieu de commencer par une simple croisée de rimes abab.

(2) Dans cette pièce, *c* = *Car les deux yeulx te ferai traire* ; *c'* = *En place nulle ou je repaire*, *b* = *Dont a Clovis est trop mescheu* et à la dernière strophe : *Dont tot sera Clovis descheu*.

fois (1) et non suivi d'envoi (*Le loyer des folles amours,* dans G. Alexis, I, 375-6). Cette disposition des mètres dans le douzain est de l'invention de G. Alexis (v. au chapitre du douzain, p. 113-114).

B. LA BALLADE COURONNÉE

Elle se compose, dans l'exemple que nous avons à citer, de deux strophes de 10 vers (4 syll.) ababbccdc*d*, suivies de deux strophes de 10 vers (6 syll.) terminées par un autre refrain : efeffgghg*h*, après lesquelles revient une strophe de chacun de ces deux types ; il y a donc six strophes en tout : l'envoi est de 6 vers, terminés par le second refrain hhggh*h*. En résumé, c'est, engrenées l'une dans l'autre, une ballade de trois dizains de vers de 4 syllabes sans envoi, et une autre de trois dizains de vers de 6 syllabes avec envoi (A. Chartier, éd. 1617, 806-8).

C. LA BALLADE « FATRISIÉE OU JUMELLE »

C'est le seul de ces trois types de ballade dont il soit parlé dans les *Arts de seconde rhétorique.* Molinet (V, n° 33, *R. A. S. R.*, p. 239) en a fait la théorie et donne en exemple la pièce « Maurice, le beau chevalier » qui se trouve dans le *Mistere de Saint Quentin* et qui a amené M. E. Langlois à conclure que ce mystère était de J. Molinet (*Rom.*, XXII (1893), 552). L'auteur anonyme du VII[e] traité répète en substance ce que dit Molinet et donne en exemple une autre pièce (*R. A. S. R.*, 300-2) dont le type ne diffère de celui de la pièce de Molinet que par l'envoi.

« Ballade fatrisée ou jumelle, dit Molinet, sont deux ballades communes telement annexéez ensemble que le commencement de l'une donne refrain à l'autre ». « La ballade fatrisée a six couplets, dont les premier, troisième et cinquième réunis forment une ballade simple, tandis que les deuxième, quatrième et sixième couplets en forment une autre. De plus, le refrain de chacune des deux ballades simples est le premier vers de chaque couplet de l'autre (2) ». Il suffit, pour illustrer la définition de citer les deux premières strophes d'une ballade quelconque.

En voici une, tirée du *Mistere de Saint Quentin* (16933-80) :

(1) Refrain en vers de 10 syllabes : *C'est le loyer de mes folles amours* ; refrain en vers de 8 syllabes : *Au loyer des folles amours* (à la dernière strophe : *Du loyer ....*).

(2) E. Langlois, *R. A. S. R.*, 239, n.

STROPHE DE 8 VERS

A. *Sainte terre bieu heuree,*
Tu és de Dieu beneye
Et de cler sang coulouree,
Arousee et decoree
Vermeil que rose espanie,(1)
Ta bonté est infinie,
Puis qu'au lieu ou je me mire,
Tu as rechut le bon mire.

B. *Tu as rechut le bon mire*
En ton clos, ceste saison,
Qui, par grace Dieu lui mire,
Dont tout le monde s'admire,
M'a restauré garison;
Pour tant est ce bien raison
Que tu soies honoree,
Sainte terre bien heuree.

(7 syllabes): acaacc*b*b, *b*dbbdd*a*a; *a* = *Sainte terre bien heuree*, *b* = *Tu as rechut le bon mire* — sans envoi;

(8 syllabes): aca[a]ccb*b*(2), *b*dbbdd*a*a; *a* = *Martir de grant autorité*, *b* = *Preserve de la mort seconde* — sans envoi (G. Flameng, *S. Didier*, p. 436-7); envoi de 3 vers: da*a*; *a* = *Maurice le beau chevalier*, *b* = *O terrible prodicion* (*S. Q.*, 5981-6031); envoi de 6 vers: ccb*b*a*a*; *a* = *Tu és eslongiet de mes yeulx*, *b* = *Quentin, le desir de mon cuer* (*S. Q.*, 6577-630); envoi de 8 vers ccb*b*dda*a*; *a* = *Le roy François, chevaleureux*, *b* = *Ses ennemys sont tous deffaitz* (Anon., *R. A. S. R.*, VII, p. 300-2).

Strophe de 9 vers suivie d'une strophe de 8 vers (8 syll.): acacddbd*b* bebeeae*a*; *a* = *Prenez pitié du sang humain*, *b* = *La plus dolente qui soit nee* (Mo., *F. et D.*, *La resource du petit peuple*, 61 = 104-50, 51 vers).

D. LA BALLADE A RONDEAUX ENTÉS

C'est une pièce de quatre strophes sans envoi. La première strophe est un rondeau à refrain de deux vers; le premier vers de ce refrain se retrouve dans la seconde strophe et le second termine toutes les strophes; l'ensemble se compose donc d'un rondeau et d'une ballade ordinaire juxtaposée à lui et qui représente à des places variées le premier vers du rondeau, à des places fixes le second. Tous les exemples que nous avons à citer sont pris au IIIe tome de l'édition des œuvres de Froissart.

(1) Ces deux vers sont intervertis dans les manuscrits; l'examen des rimes dans les autres strophes autorise à rétablir l'ordre que nous proposons.

(2) La première strophe manque d'un vers, dont nous restituons la rime d'après les strophes 3 et 5.

Strophe de 8 vers : 1e *a*b*a*a*a*b*a*b, 2e *a*b*a*a*a*b*a*b, 3e et 4e abaaaba*b*, vers de 8 syllabes (III, 97-9 (2), 161-3 (2), 226-8 (2)) ; vers de 10 syllabes (III, 94-6 (2), 106-8 (2), 159-61 (2), 170-2 (2), 224-6 (2), 236-8 (2)).

Strophe de 8 vers pour le rondeau, de 10 vers pour la ballade : 1e *a*b*a*a*a*b*a*b, 2e *a*cacc*d*dbd*b*, 3e et 4e acaccddbd*b*, vers de 8 syllabes III, 104-6 (2), 168-70 (2), 234-6, 2 b.) ; vers de 10 syllabes (III, 99-104 (4), 163-8 (4) 229-33, 4 b.).

CONCLUSIONS

Nous n'avons pas à faire l'histoire du genre[1] ni à rappeler quelles étaient les formes de la ballade chez les troubadours provençaux ou chez Dante. Nous ne considérons que les formes « classiques », pour ainsi parler, de la ballade française. La théorie en a été ébauchée par E. Deschamps dans son *Art de Dictier*, plus clairement expliquée par J. Molinet dans son *Art de Rhétorique* ; nous nous en tenons à ces deux traités ; ils ne décrivent pas toutes les manières de ballades pratiquées avant eux ou de leur temps. E. Deschamps, en particulier, ne donne dans sa théorie de la ballade qu'un aperçu très incomplet des multiples manières qu'il a lui-même essayées[2]. On avait essayé avant Deschamps, on essaya après lui d'autres manières encore, comme l'ont montré les exemples mentionnés ci-dessus de ballades composées entre le temps de Machaut et celui de Molinet et de Cretin. La fortune du genre devait changer ; la ballade des grands rhétoriqueurs et de certains auteurs de mystères qui ont écrit après 1450 n'est plus ce qu'elle fut chez Deschamps.

1. Il faut mettre à part de toutes les autres les œuvres dramatiques ; elles sont aussi pauvres en ballades qu'elles sont riches en rondeaux ; les noms de celles que nous avons à citer sont une faible minorité dans l'ensemble dépouillé.

2. Au temps de Machaut, la ballade n'a pas d'envoi ; elle n'en

(1) Si l'on ne veut pas s'en tenir à l'article de vulgarisation consacré par M. F. Brunetière à la ballade dans la *Grande Encyclopédie*, on se reportera, parmi les études les plus récentes, à la thèse de M. Frédéric J. A. Davidson : *Ueber den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade*, Halle (Erhardt Karras), 1900, in-8°, 89 p., (dissertation de Leipzig) ; A. Jeanroy, *Orig. de la poés. lyr. en Fr.*, 2e éd., p. 401 et s. ; Höppfner, *Eust. Desch.*, p. 124 et s.

(2) Comparer le catalogue de ces divers genres, t. XI, p. 117-20, à ce qui est dit de la ballade dans l'*Art de Dictier*, t. VII, pp. 274-81.

a pas encore chez Froissart, ni chez Wenceslas de Bohême, mais déjà E. Deschamps et C. de Pisan en essaient sous de multiples formes (1) ; les ballades de Ch. d'Orléans, du recueil des *Cent Ballades*, celles de Villon, qui n'en présentent pas, sont la minorité ; l'envoi ne manque jamais chez Molinet ni chez Cretin. — Parmi les œuvres dramatiques, il y a un grand nombre de ballades dans le *S. Remi* : elles sont toutes sans envoi ; il y en a une sans envoi dans le *Saint Didier*, il y en a dans la *Passion d'Arras* plusieurs qui n'en ont pas non plus ; le *Saint Quentin* en compte plusieurs, les *Trois Doms*, une seule, avec envois, conformément aux règles de l'*Art de rhétorique* de Molinet ; le *Saint Remi* et la *Passion d'Arnas* montrent que pour la ballade, comme nous le verrons de même plus loin pour le rondeau, la forme primitive, c'est-à-dire non accompagnée d'envoi, a persisté plus longtemps que dans la poésie lyrique libre.

3. Les règles sur la dimension des strophes et le choix des mètres ont été édictées assez tard. Voici un résumé de ce que les poètes avaient pratiquement essayé auparavant. Machaut, Froissart, Wenceslas de Bohême et C. de Pisan ont des strophes de six vers (6, 8 et 10 syllabes), mais Eust. Deschamps n'en a pas, et je n'en relève après eux qu'un exemple, du temps de Charles d'Orléans, et un autre, dans la *Passion d'Arras*. C'est à Christine de Pisan qu'on doit les modes les plus variés de la strophe de sept vers (4, 7, 8, 10 syllabes), que Deschamps a peu pratiquée (8 et 10 syllabes) (2) ; cette strophe se retrouve au temps de Chartier, de Coquillart et dans le *S. Q.*, mais sans grande fréquence ; la strophe de huit vers est la plus usitée à toutes les époques, mais déjà Chartier et Charles d'Orléans renoncent presque à l'écrire en vers de 7 syllabes ; le vers de 10 syllabes se retrouve au contraire jusqu'à la fin du xve siècle (G. Alexis, *3 Doms, S. Q.*), sans jamais compromettre la prédominance marquée et si naturelle de cette forme carrée qu'est le huitain d'octosyllabes. C'est vers 1470 qu'on a dû songer à formuler, en partant de cette prédominance de fait, une loi applicable aux autres systèmes : autant de vers à la strophe que de syllabes au vers. Cette règle pouvait se formuler d'autant plus

(1) Chez Deschamps, M. Höppfner, p. 133, a compté 181 cas d'envois de 3 ou 4 vers, contre 63 de longueur autre, pour les ballades à strophes de 8 vers ; quand la strophe a 10 vers, l'envoi a 6 vers, 296 fois contre 71, et les deux premiers vers de l'envoi riment d'ordinaire ensemble. Il n'y a qu'un tiers des ballades qui soient sans envoi (p. 127).

(2) Höppfner (p. 130-1), sur 1013 ballades, en compte 440 en strophes de 8 vers, 407, en strophes de 10 vers, et 91 en strophes de 7 ou de 9 vers.

aisément alors que la strophe de neuf vers (de 5 syllabes, une fois dans Ch. d'Orléans, d'ordinaire, de 7, 8, 10 syllabes), peu susceptible d'être présentée sous une forme carrée, avait déjà disparu (elle avait vécu de Machaut à Charles d'Orléans), ainsi que la strophe de dix vers en octosyllabes (Ch. d'Orléans n'en présente plus que quelques-unes) (1). Mais pour les strophes plus longues, la prescription d'allonger en proportion le mètre ne devait pas être observée. La strophe de onze vers, rare, sans doute, en vers de 5 ou de 7 syllabes, est, au temps des *Cent Ballades*, plus fréquente en vers de 8 qu'en vers de 10 syllabes, mètre unique des onzains de Molinet, comme de Christine de Pisan ; la strophe de douze vers ne se présente à un certain nombre d'exemplaires que chez E. Deschamps (8 et 10 syll.), et chez G. Chastellain (10 syllabes). La strophe de treize vers (E. Deschamps, C. de Pisan, G. Chastellain, les *Cent Ballades*) n'a été tentée, à notre connaissance, qu'en vers de 8 syllabes ; celle de quinze vers (Deschamps, Ch. d'Orléans, 8 syllabes. Chartier, 10 syllabes), celle de seize vers (G. Chastellain, 10 syllabes) ne peuvent être mentionnées qu'à titre de curiosités, comme les ballades composées, couronnées, fatrisées, ou à rondeaux entés. Quand le seizième siècle s'ouvre, il ne reste vraiment plus de vivant, après tant et tant de tentatives, que les formes carrées du dizain de décasyllabes, et surtout, du huitain d'octosyllabes.

4. Des innombrables modèles de ballades en vers coupés, où triomphe Christine de Pisan depuis la strophe de six vers jusqu'à celle de 12 vers, et Eustache Deschamps depuis celle de huit jusqu'à celle de quatorze (celle de treize étant exceptée), bien peu devaient être suivis. En dehors d'eux, Froissart, pour les strophes de sept, de huit (où Machaut avait déjà donné deux modèles), de neuf, de dix vers, A. Chartier, pour la strophe de 10 vers, sont des rares qui aient laissé çà et là quelques essais en ce genre. Les ballades en jargon de Villon ne tiennent pas véritablement une place considérable dans l'histoire du genre, puisqu'elles ne présentent aucune régularité d'une strophe à l'autre dans le mélange des mètres, mais nous pouvons faire une place à part à la ballade en strophes de 12 vers coupés, dont nous avons des exemples dans le recueil des *Cent Ballades*, chez G. Alexis et dans le *Saint Remi*.

Avec le *Saint Remi* et G. Alexis, nous passons aux ballades de formes particulières de la seconde moitié du xve siècle (*S. Didier*,

(1) Les strophes de dix vers de 4 ou de 6 syllabes, de la ballade « couronnée » d'A. Chartier, ne sont qu'un exercice de fantaisie.

S. Quentin), où l'on se donne à vaincre d'autres difficultés que celles que recherchaient des auteurs de la génération précédente, tels que G. Chastellain, avec la ballade en strophe de seize vers par exemple. Au temps de Molinet et de Cretin, l'appauvrissement des types de ballades est définitif, comme d'ailleurs en fait de chants royaux.

Ni la ballade à rondeaux entés de Froissart, ni la « ballade couronnée » d'Alain Chartier ne peuvent compter pour des formes vraiment très complexes. Le deuxième type de « ballade composée » tiré du *Loyer des Folles Amours,* non plus. Mais la « ballade composée » du *S. Remi,* par le jeu des refrains, se rapproche du genre du fatras. Il semble par là que l'auteur du *Saint Remi* doive prendre place auprès de Guill. Flameng et de Molinet, dans ce groupe d'auteurs qui doivent à Greban l'emploi de formes lyriques, créées avant lui, sans doute, mais qui lui doivent leur vogue.

Pour mieux marquer le lien étroit qui unit la ballade fatrisée au fatras, l'auteur du *S. Q.* fait suivre la ballade : *Sainte terre bienheuree*, d'un double fatras avec les deux mêmes vers pour refrains et les mêmes rimes *a,b* (16981-17006) (1).

Molinet dit de la ballade fatrisée, qu'elle est « decente a faire regrez » (*R. A. S. R.*, 239), et c'est en effet du nom de complaintes qu'on pourrait désigner les deux dernières pièces du *S. Q.* que nous avons signalées ; les autres sont des « exclamations » ou des prières : celle de l'auteur anonyme du VIIe traité est une pièce à la louange du roi.

(1) V. au « Fatras », chap. XIII.

CHAPITRE XI

LE CHANT ROYAL

Formes apparentées : pastourelle, serventois, amoureuse.

STROPHE DE 8 VERS

1. ababbcb*c*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 4 vers : 1° aca*c* (E. D.) ; 2° bcb*c* (E. D.) ; envoi de 5 vers : bbcb*c* (*E. D.*) ; envoi de 6 vers : aacaa*c* (E. D.) ; ababbcbc (*S. Remi,* f° 72-72°, trois strophes sans refrain) ;

vers de 10 syllabes — envoi de 4 vers : 1° aca*c* (E. D.) ; 2° bcb*c* (E. D.) ; envoi de 6 vers : 1° aacaa*c* (E. D.) ; 2° bbcbb*c* (E. D.) ; envoi de 8 vers dont 2 de refrain : bbcbbc*bc* (E. D.).

2. $abab^{10}c^{7}cd\mathit{d}^{10}$. — Vers coupés — envoi de 8 vers, reproduction de la strophe (E. D.).

STROPHE DE 9 VERS

1. ababccdcd. — Vers de 10 syllabes, sans refrain — envoi de 4 vers : bcbc (E. D.) ; envoi de 5 vers : ccdcd (*R. A. S. R.*, « arbaletriere royale », II, 21, p. 62-3) ; ccddc (E. D.) ;
avec refrain — envoi de 6 vers : ccdcc*d* (E. D.) ;
vers coupés : $abab^{10}c^{7}cdc\mathit{d}^{10}$ — envoi de 4 vers : bdb*d* (E. D.) ; envoi de 5 vers : aabba (E. D.) ; envoi de 6 vers : aadaa*d* (E. D.) ; ccdcc*d* (E. D.).

3. ababbcbbc. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : bbcbbc (Ch. d'O., I, 22-4, 5 str., déjà mentionnée à la ballade).

STROPHE DE 10 VERS

1. ababbccdc*d*. — Vers de 8 syllabes — sans envoi (Duc de Touraine, *C. B.*, 205-6); envoi de 4 vers : ada*d* (E. D.) ; bdb*d* (E. D.); cdc*d* (E. D.): envoi de 6 vers: aadaa*d* (E. D.); bbdbb*d* (E. D.); ccdcc*d* (E. D.); envoi de 9 vers dont deux de refrain: aadaacdc*d* (E. D.);

vers de 10 syllabes — envoi de 3 vers: cc*d* (Agn. de Nav., 33-5, refrain de 2 vers); envoi de 4 vers: ada*d* (E. D.); bdb*d* (E. D.); cdc*d* (E. D.); envoi de 5 vers: bbdb*d* (Bucy, *C. B.*, 223-5); ccdc*d* (Cretin, 24-5); envoi de 6 vers: aadaa*d* (E. D., V, 188, neuf couplets); bbdbb*d* (E. D.); ccdcc*d* (E. D.); envoi de 10 vers dont 2 de refrain: aadaadcdc*d* (E. D.);

vers coupés: ababb^{10}c^{7}cdc*d*^{10} — envoi de 5 vers: aabba (sans refrain à l'envoi, E. D.); ccaac (sans refrain à l'envoi, E. D.); envoi de 6 vers: aadaa*d* (E. D.); bbdbb*d* (E. D.); ccdcc*d* (E. D.); envoi de 10 vers, reproduction de la strophe (E. D.).

2. ababccdcd*e*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 3 vers: cd*e* (Froiss., II, 357-9).

3. abcdefghik. — Vers de 10 syllabes, sans refrain — envoi de 3 vers: hik (Watier Maqueau de Douai, « sotte chanson », *R. A. S. R.*, II, 30, 101-3).

4. ababbccded. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers: aaeaae (E. D., XI, 124, 9 str.).

STROPHE DE 11 VERS

1. ababccddede. — Vers de 8 syllabes — envoi de 5 vers: dded*e* (Froiss., II, 312-4, « pastourelle »; *R. A. S. R.*, III, 6, p. 177-8, « pastourelle »);

vers de 10 syllabes sans refrain — envoi de 2 vers: de (*R. A. S. R.*, III, 5, p. 175-6, « sotte amoureuse » au puy d'Amiens); envoi de 3 vers: ede (*R. A. S. R.*, II, 6, p. 26-8, « serventois »); envoi de 4 vers: dede (*R. A. S. R.*, II, 5, p. 24-6, « amoureuse » au puy d'Abbeville; III, 3, p. 170-2, « serventois »; V, 37, p. 245-7, « serventois »); envoi de 5 vers: ddede (Froiss., II, 361-5 2, « serventois »; *R. A. S. R.*, III, 2, p. 168-70, « amoureuse » au puy de Lille; Colinet Brunet, *R. A. S. R.*, II, 4, p. 22-3 ou III, 4, p. 173-4, « chant royal »; *ib.*, VII, 48, p. 304-6, « chant royal »);

avec refrain — envoi de 4 vers : ded*e* (Froiss., II, 359-61) ; envoi de 5 vers : dded*e* (Froiss., II, 353-7 (2) ; Mo., *F. et D.*, 118 = 243-4 ou *R. A. S. R.*, V, 36, p. 24-34 ; *R. A. S. R.*, VII, 47, p. 302-4 ; Cretin, 1-3, 5-6, 9-13 (2), 16-20, 2 pièces) ;

vers coupés : abab^{10}c^{7}cddede^{10} — envoi de 6 vers : ddedd*e* (E. D.).

2. ababbccded*e*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : ccded*e* (Cretin, 7-8, 20-2).

3. ababbccdcc*d*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 6 vers : ccdcc*d* (Cretin, 13-5).

4. ababbbccdc*d* — envoi de 6 vers : aadaa*d* (E. D.) ; bbdbb*d* (E. D.) ; ccdcc*d* (E. D.).

STROPHE DE 12 VERS

1. ababbccdded*e*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 5 vers : dded*e* (Froiss., II, 306-12 (3), 316-8, 337-9, 351-2, « pastourelles ») ;

vers de 10 syllabes — sans envoi (E. D. ; Mo., *F. et D.*, 105-6 = 211°-3°, *Dictier poetical*, 8 str.) ; envoi de 5 vers : aeaa*e* (E. D.) ; dded*e* (Poésie attribuée à O. Maillard, éd. La Borderie, 49-51) ; envoi de 6 vers : bbebb*e* (E. D.) ; ddedd*e* (E. D.).

2. ababccddedd*e*. — Vers de 10 syllabes — envoi de 8 vers : ccddedd*e* (Poésies éditées à la suite des sermons d'O. Maillard, par A. de la Borderie, p. 46-8).

STROPHE DE 14 VERS

(8 syllabes) : ababbccddeefe*f* — envoi de 5 vers : eefe*f* (Froiss., II, 314-5, 321-3, 339-50 (5), « pastourelles »).

STROPHE DE 16 VERS

ababbccddeeffgf*g*. — Vers de 8 syllabes — envoi de 5 vers : ffgf*g* (Froiss., II, 319-21, 324-37 (5), « pastourelles »).

Il faut ranger à part une pièce qui se rattache au genre du chant royal par le nombre des couplets ; c'est, pour mieux dire, un chant royal double ; une strophe de 8 vers de 10 syllabes, terminée par un refrain, est suivie d'une autre strophe de 8 vers de 8 syllabes,

que termine un second refrain, le tout se reproduit cinq fois : ababbcbc[10] dedeefef[5] (*S. Didier*, p. 169-72, 4025-104).

E. Deschamps (*Art de dictier*, VII, p. 271) rapproche les unes des autres différentes formes, *serventois de Nostre Dame, chançons royaulx, pastourelles, balades et rondeaulx,* entre lesquelles on peut mettre à part, comme spécifiquement caractérisées. la ballade et le rondeau ; mais pour les autres formes, la différence entre elles est mince.

Le chant royal est bien, selon E. Deschamps et J. Molinet, composé de cinq strophes (1) et d'un envoi ; il n'est qu'une ballade élargie : il comporte bien en théorie, selon les mêmes auteurs, un refrain à la fin de chaque strophe et de l'envoi ; cependant, E. Deschamps nous a laissé des chants royaux sans envoi (2), et les auteurs des traités II, III et VII du *R. A. S. R.* ne donnent comme exemples de chant royal que des pièces qui n'ont pas de refrain.

La pastourelle (3), « dont le sujet est de bergerie » est un chant royal en vers de 8 syllabes, avec refrain à la fin des couplets et de l'envoi.

Le serventois (4) est un chant royal sans refrain, composé en l'honneur de la Vierge.

L'amoureuse, dite aussi sotte amoureuse. chanson amoureuse, ballade amoureuse, est identique au serventois pour la forme ; le sujet seul diffère.

Ces pièces, plus différentes par le titre que par la disposition intérieure des rimes, étaient soumises à des règles spéciales selon qu'on les présentait à tel ou tel pui (chant royal à Dieppe, amoureuse et serventois à Lille. sotte amoureuse au pui des sots d'Amiens, pastourelle à Béthune, etc., *R. A. S. R.*, p. VI). Nous les classons ici toutes ensemble selon le mode déjà employé au tableau des ballades.

Le chant royal, dont les formes les plus variées sont dues à Froissart et à Eustache Deschamps (5), semble, dans la seconde moitié

(1) M. Höppfner, p. 127, cite chez E. D. comme ne comptant que 4 strophes : 378 (III, 137-8), 408 (204-5), 911 (V, 107-9).

(2) V. le tableau ci-dessus. — M. Höppfner en avait compté 4 sur 137 chants royaux (p. 127). Le n° 392 est sans refrain.

(3) Sur la pastourelle, v. outre la table du *R. A. S. R.*, l'étude de M. A. Pillet, *Studien zur Pastourelle*, Breslau, 1902, in-8°, 56 p., et *Rom.*, XXXI, 1902, 620-2 (A. Jeanroy).

(4) V. E. Deschamps, *Art de dictier*, VII, 281, la table du *R. A. S. R.*, pour les définitions réciproquement équivalentes qu'en donnent les auteurs de traités et *R.*, XIX, p. 27.

(5) M. Höppfner, p. 133, fait remarquer que, chez E. D., lorsque la strophe du chant royal a 8 vers, l'envoi a 6 vers (32 cas contre 11) ; au contraire, dans la ballade à strophe de 8 vers, l'envoi est de 3 ou 4 vers, 181 fois contre 63. Quand la strophe du chant

du xve siècle, ne plus exister qu'en strophes de 10, de 11 ou de 12 vers. La strophe de 9 vers, donnée comme type de l'arbaletriere royale dans un des premiers *Arts de Seconde Rhétorique*, peut avoir cessé d'être pratiquée déjà au temps où écrivait l'auteur de ce traité.

Les quelques formes que l'on rencontre chez Molinet, chez Cretin et chez Guillaume Flameng sont assez voisines les unes des autres. Ce sont des formes amples qui se prêtent aux développements de rhétorique ; l'on n'est pas étonné de constater que Cretin, le plus verbeux des rhétoriqueurs, en ait écrit plus que d'autres ; les pièces de ce genre se rapprochent d'ailleurs souvent, chez lui, du fatras *impossible*, c'est-à-dire de sens inintelligible.

royal a 10 vers, l'envoi comprend 6 vers, 63 fois contre 16 (dans la ballade de même, 296 fois contre 71); *ib.*, p. 130-1, M. H. compte 46 chants royaux en strophes de 8 vers, et 54 en strophes de 10 vers.

CHAPITRE XII

LE VIRELAI ET LA BERGERETTE

REFRAIN DE 3 VERS

Strophe de 4 vers, de 5 syllabes : *aba* cdcd aba*a* (C. Pisan, II, 244) ;
vers coupés (à la strophe) : *aba*^{8} c^{8}d^{6}c^{8}d^6 aba*a* etc. (Wenceslas, I, 152-3, 2 c.).

Strophe de 6 vers, de 8 syllabes : *aaa* bbcbbc aadda*aaa* (E. D., 3 couplets : peut-être le refrain est-il à compléter ?).

REFRAIN DE 4 VERS

Strophe de 3 vers, de 10 syllabes : *abba* bab abba *abba* (E. D., 1 couplet ; peut-être manque-t-il 3 vers à la strophe ?).

Strophe de 4 vers, de 5 syllabes : abba cdcd abba*r* (A. Chartier, éd. 1617, p. 808, *r* = 3 syll.) ;
vers de 7 syllabes : *abab* abab *abab* (E. D. 3 couplets) ;
abba abab etc. (E. D. 2 c.) ;
abba baba etc. (Froiss., II, 120-1, 2 c.) ;
abba cdcd etc. (Froiss., II, 34, 2 c. ; *R. A. S. R.*, V, 28, p. 282-3) ; à refrain partiel (C. Pisan, I, 101-3 (2), 115-7 (2), II, 242, 261, III, 198-9, 2 c. ; Ch. d'Orl., II, 74 « carole », 2 c. ; Wenceslas, III, 17-8, 166, 242-3, 2 c.) ;
vers de 8 syllabes : *a*bba cdcd abba*a* (C. Pisan, I, 111-2, 113-4, 2 c. ; Ch. d'Orl., II, 191 [1], 239-43 (3) ; Blosseville, *Rond. XV*^{e} *s.*, 1-2, 50 ; Mgr du Bridoré, *ib.*, 47 [2] ; R. le Seneschal,

(1) Ou *Rond. XV*^{e} *s.*, p. 48.
(2) Ou Ch. d'Orl., II, 190, et un autre *ib.*, II, 191.

ib., 80 ; A. de Guise, *ib.*, 81-2, 137 ; C. Blosset, *ib.*, 82, 85-6 ; Mgr Jaques, *ib.*, 157-8 ; Clermont, dans Ch. d'Orl., II, 184 ; duc de Bourbon, *ib.*, 243 : *R. A. S. R.*, VII, 42, p. 292-3, 1 c.) ; abba cdcd abba*r* (Mgr Jaques, *Rond.*, *XV*e *s.*, 156, *r* = 2 syll.) ;

vers de 10 syllabes : *abba* cdcd etc. (C. Pisan, I, 113-4, 117-8 ; duc de Bourbon, « jadis Clermont », dans Ch. d'Orl., II, 238-9, 242) ;

vers coupés (au refrain) : $a^7b^4b^7a^4$ cdcd^7 etc (Froiss., I, 43, 2 c.) ; $a^5bb^7a^5$ cdcd^7 etc. (Ch. d'Orl., II, 73, « carole », 2 c.) ;

(à la strophe et au refrain) : $a^7b^5a^7b^5$ $\mathrm{c^7d^5c^7d^5}$ etc. (Froiss., II, 83, 2 c.) ;

mètre différent au refrain et à la strophe : *a*bba^{10} cdcd^8 abba*a*^{10} (Blosseville, *Rond. XV*e *s.*, 70).

Strophe de 6 vers, de 7 syllabes : *abba* bbabba etc. (E. D., 2 c.) ; *aabb* ccdccd etc. (E. D., 2 c.) ;

vers de 8 syllabes : *abba* bbabba etc. (E. D., 2 et 3 c.) ;

abba ccdccd etc. (C. Blosset, *Rond. XV*e *s.* 90-1 ; Le Rousselet, *ib.*, 99-100 (2), 1 c.) ;

vers de 10 syllabes : *abba* bbabba etc. (E. D., 2 c.) ;

vers coupés (à la strophe) : $abab^7$ $\mathrm{c^7c^3dc^7c^3d^7}$ abab*a*^{7} etc. (Agn. de Nav., 26-7, 3 c.) ; $abba^8$ $\mathrm{aa^8b^4aa^8b^4}$ abba*a*^{8} etc. (Wenceslas, III, 187-8, 2 c.) ;

$abba^8$ $\mathrm{cc^8d^4cc^8d^4}$ abba*a*^{8} etc. (Froiss., II, 38-9, 2 c.) ;

(à la strophe et au refrain) ; a^7bba^8 $\mathrm{aa^8b^4aa^8b^4}$ $\mathrm{a^7bba}$*a*^{8} etc. (Wenceslas, I, 216, 2 c.) ;

$a^8b^4ba^8$ $\mathrm{aa^8b^4aa^8b^4}$ $\mathrm{a^8b^4ba}$*a*^{8} etc. (Wenceslas, II, 23-4, 2 c.) :

$a^7b^3ba^7$ $\mathrm{c^7cd^5c^7cd^5}$ $\mathrm{a^7b^3ba}$*a*^{7} etc. (Froiss., II, 208, 2 c.) ;

« rondeau bergerette » à quatrain en vers de 5 syllabes :
*ab*ba ab*ab* abba*a* cdcd*a* (Ch, d'O., II, 94).

REFRAIN DE 5 VERS

Strophe de 3 vers, de 10 syllabes : *aabba* aab aabba *aabba* (E. D., 1 c. ; peut-être manque-t-il 3 vers à la strophe ?).

Strophe de 4 vers, de 7 syllabes : *a*abba cdcd aabba*a* (C. Pisan, I, 108-11 (3), 2 c.) ;

vers de 8 syllabes : *a*abba cdcd aabba*a* (Wenceslas, III, 192-3, 201-2, 2 c. ; A. de Guise, *Rond. XV*e *s.*, 104 ; Vaillant, dans

Ch. d'Orl., II, 188-9(1) 1 c.; Ch. d'Orl., II, 74-5, « carole », 2 c.);

vers de 10 syllabes : aabba cccd aabba*a* (Wenceslas, III, 157, 2 c.);

vers de 10 syllabes au refrain, de 8 syllabes à la strophe : *a*abba^{10} cdcd^{8} aabba*a*^{10} (C. Blosset, *Rond. XVe s.*, 96);

vers coupés (à la strophe) : *aabba*^{8} c^{7}d^{8}c^{7}d^{8} aabba*a*^{8} etc. (Wenceslas, II, 192-3, 2 c.) : (à la strophe et au refrain) : *aa*^{7}*bb*^{8}*a*^{7} a^{7}bab^{8} aabba^{8}*a*^{7} etc. (Wenceslas, I, 137-8, 2 c.) : *aa*^{7}*bb*^{8}*a*^{7} abab^{7} a^{8}a^{7}bb^{8}a*a*^{7} etc. (Wenceslas, II, 257-8, 2 c.).

Strophe de 6 vers, de 7 syllabes : *aabba* aabaab etc. (E. D., 2 et 3 c.) :

aabba bbabba etc. (E. D., 1, 2 et 3 c. : selon Höppfner, p. 135, 51 pièces sur 76 présentent cette disposition de rimes, quel que soit le mètre);

aabba ccdccd etc. (E. D., 3 c.);

abbab ccdccd etc. (E. D., 2 c.);

vers de 8 syllabes : *aabba* aabaab etc. (E. D., 1 c.);

aabba bbabba etc. (E. D., 2 c.);

aabba ccdccd etc. (E. D., 1 et 2 c.) : refrain partiel (C. Pisan, I, 103-4, 2 c.; Tannegui du Chastel, *Rond. XVe s.*, 49-50; Monbeton, *ib.*, 58, 75 : Mgr de Tais, *ib.*, 59; Blosseville, *ib.*, 62-3(2); Regné d'Orange, *ib.*, 74-5; C. Blosset, *ib.*, 87, 89-90 : Le Roussellet, *ib.*, 103; Anthoine, *ib.*, 115, 120, 150; Itasse de Lespinay, *ib.*, 117; Huet de Vigne, *ib.*, 142-3; Foullée, *ib.*, 146; Mgr Jaques, *ib.*, 161-3 (2); Pierre de Brézé, dans Ch. d'Orl., II, 240; Ch. d'Orl., II, 237-8, 1 c.);

ababa bbabba etc. (E. D., 2 c.);

vers de 10 syllabes : *aabba* bbabba etc. (E. D., 2 et 3 c.);

aabba ccdccd etc. (A. de Guise, *Rond. XVe s.*, 104-5, 133, 1 c.);

vers de 10 syllabes au refrain, de 8 syllabes à la strophe : *aabba*^{10} ccdccd^{8} etc. (C. Blosset. *Rond. XVe s.*, 84, 88; Le Roussellet, *ib.*, 100, 1 c.);

vers coupés (à la strophe) : *aabba*^{7} bb^{7}a^{5}bb^{7}a^{5} etc. (E. D., 2 c.); *aabba*^{7} cc^{7}d^{5}cc^{7}d^{5} etc. (Froiss., II, 81-2, 2 c.); *aabba*^{8} cc^{7}d^{8}cc^{7}d^{8} etc. (Agn. de Nav., 31, 1 c.); *aabba*^{8} c^{8}c^{3}dc^{8}c^{3}d^{8} etc. (Vaillant, *Rond. XVe s.*, 16-7, 1 c.); *aabba*^{8} cc^{8}d^{4}cc^{8}d^{4} etc. (Froiss., I. 341-2, 1 c.); *aab*ba^{8} c^{8}c^{4}dc^{8}c^{4}d^{8} aabba *aab*^{8} (Blosseville, Rond.

(1) Cité aussi dans G. Chastellain, VI, 132.

(2) Une autre dans Ch. d'Orl., II, 241-2.

xve s., 67-8, 1 c.); abaab^8 cc^{8}d^{4}cc^{8}d^4 abaab*r* (Froiss., I, 159, $r = 4$ syll.);

(au refrain): $aa^7b^4ba^7$ aabaab^7 etc. (E. D., 2 c.);

$aa^7b^4ba^7$ ccdccd^7 etc. (Froiss., I, 253-4, 2 c.);

$aa^7b^5ba^7$ bbabba^7 etc. (E. D., 3 c.); $aa^8b^4ba^8$ bbabba^8 etc. (E. D., 2 c.);

(au refrain et à la strophe): $a^7a^3bba^7$ a^{7}a^{3}ba^{7}a^{3}b^7 etc. (E. D., 1 c.);

$aa^8b^4ba^8$ aa^{8}b^{4}aa^{8}b^4 etc. (E. D., 1 et 3 c.);

$a^7a^3bba^7$ b^{7}b^{3}ab^{7}b^{3}a^7 etc. (E. D., 2 c.); $aa^7b^3b^7a^3$ b^{7}b^{3}ab^{7}b^{3}a^7 aabba^7a^7 etc. (E. D., 3 c.); $a^7b^4aa^7b^4$ bb^{7}a^{4}bb^{7}a^4 abaab^7a^7 etc. (E. D., 1, 2 et 3 c.); $a^7b^4aa^7b^4$ b^{7}b^{3}ab^{7}b^{3}a^7 etc. (E. D., 3 c.); $aa^7b^5ba^7$ b^{7}b^{5}ab^{7}b^{5}a^7 etc. (E. D., 2 c.); $aa^8b^4ba^8$ bb^{8}a^{4}bb^{8}a^4 etc. (E. D., 2 c.);

$aa^7b^5ba^7$ cc^{7}a^{5}cc^{7}a^5 etc. (E. D., 2 c.);

$aa^7b^4b^7a^4$ cc^{7}d^{4}cc^{7}d^4 etc. (Froiss., I, 244-5, II, 73-4, 2 c.); $aa^7b^4ba^7$ cc^{7}d^{3}cc^{7}d^3 etc. (Froiss., II, 17-8, 2 c.); $aa^7b^5ba^7$ cc^{7}d^{5}cc^{7}d^5 etc. (Froiss., I, 178-9, 3 c., II, 72, 75, 77, 80, 2 c.); $aa^8b^4ba^8$ cc^{8}d^{4}cc^{8}d^4 etc. (E.D., 1 c.). $a^8a^4b^8b^4a^8$ c^{8}c^{4}dc^{8}c^{4}d^8 etc. (Jehanne Filleul, *Rond. XVe s.*, 76-7); $ab^8b^4ba^8$ c^{8}c^{4}dc^{8}c^{4}d^8 etc. (Ch. d'Orl., II, 111; Fredet, *ib.*, 110-1); $a^7abb^8a^7$ cc^{7}d^{4}cc^{7}d^4 etc. (Wenceslas, I, 121).

Strophe de 8 vers coupés (à la strophe): $aabba^7$ c^{7}c^{4}c^{7}d^{4}c^{7}c^{4}c^{7}d^4 etc. (Froiss., II, 129-30, 2 c.).

REFRAIN DE 6 VERS

Strophe de 4 vers, coupés (à la strophe et au refrain): a^7a^{3}b^{7}b^{3}a^{7}a^3 c^{7}d^{3}c^{7}d^3 a^{7}a^{3}b^{7}b^{3}a^{7}a^3a^7 (C. Pisan, I, 104-5, 2 c.).

Strophe de 6 vers, de 7 syllabes: *abbabb* aabaab etc. (E. D., 2 c.);

vers coupés (à la strophe): $aabaab^7$ cc^{7}d^{4}cc^{7}d^4 etc. (Froiss., I, 224-5, 2 c.);

(au refrain): $aa^7b^4aa^7b^4$ ccdccd^7 etc. (Wenceslas, III, 32-3, 2 c.);

$a^7b^4b^7a^4a^7b^4$ ccdccd^7 etc. (Froiss., II, 392-3, 2 c.);

(à la strophe et au refrain): $a^7a^3b^7bb^3a^7$ b^{7}b^{3}ab^{7}b^{3}a^7 etc. (E. D., 2 c.);

$a^7b^4b^7a^4a^7b^4$ cc^{7}d^{4}cc^{7}d^4 etc. (Froiss., II, 52-3, 391-2, 2 c.);

$aa^7b^4b^7a^4b^7$ aa^{7}b^{4}aa^{7}b^4 etc (E. D., 2 c.);

$aa^7b^4b^7a^4b^7$ bb^{7}a^{4}bb^{7}a^4 etc. (E. D., 2 c.);

$a^7b^5ba^7b^5$ b^{7}b^{5}ab^{7}b^{5}a^7 etc. (Agn. de Nav., 28-9, 3 c.);

$aa^7b^5aa^7b^5$ cc^{7}d^{5}cc^{7}d^5 etc. (Agn. de Nav., 29-31, 3 c.); $a^7b^5b^7a^5a^7b^5$

$\mathrm{cc^7d^5cc^7d^5}$ etc. (Froiss., I, 247-8, 2 c.); $a^7b^4b^7a^4a^7b^4$ $\mathrm{cc^7d^5cc^7d^5}$ etc. (Froiss., I, 220-1, 315-6, 2 c.);
$a^8aa^4bba^8$ aabaab etc. (E. D., 2 c.);
$aab^8b^4ba^8$ $\mathrm{cc^8c^4cc^8c^4}$ etc. (Froiss., II, 394-5, 2 c.).

REFRAIN DE 7 VERS

Strophe de 4 vers, de 8 syllabes : *aabccba* dede etc. (Wenceslas, II, 128-9, 2 c.);
vers coupés (au refrain) : $aa^7b^3b^7a^3a^7b^3$ $\mathrm{cdcd^7}$ etc. (C. Pisan, III, 199-200, 2 c.).
Strophe de 6 vers, coupés (à la strophe et au refrain) : $aa^3bb^7a^3ab^7$ $\mathrm{a^7a^3ba^7a^3b^7}$ etc. (E. D., 2 c.);
$aa^7b^4b^7a^4a^7b^4$ $\mathrm{bb^7a^4bb^7a^4}$ etc. (Agn. de Nav., 31-2, 1 c.); $aa^7b^4b^7a^4a^7b^4$ $\mathrm{bb^7a^4bb^7a^4}$ etc. (E. D., 2 c.); $aa^8b^4b^8a^4a^8b^4$ $\mathrm{bb^8a^4bb^8a^4}$ etc. (E. D., 2 c.);
$a^7a^3ba^7a^3b^7b^3$ $\mathrm{a^7a^3ca^7a^3c^7}$ etc. (C. Pisan, I, 106-8, 2 c.);
$aa^7b^4b^7a^4a^7b^4$ $\mathrm{cc^7a^4cc^7a^4}$ etc. (C. Pisan, I, 112-3, 2 c.);
$a^7a^3ba^7a^3a^7b^3$ $\mathrm{c^7c^3dc^7c^3d^7}$ etc. (C. Pisan, III, 200-1, 2 c.);
$aa^7b^3baab^7$ $\mathrm{cc^7d^4cc^7d^4}$ etc. (C. Pisan, I, 105-6, 2 c.).
Strophe de 8 vers, coupés (à la strophe et au refrain) : $aa^8a^4bb^8b^4a^8$ $\mathrm{cc^8c^4dcc^8c^4d^8}$ etc. (Tannegui du Chastel, *Rond. XVe s.*, 3-4; Blosseville, *ib.*, 65-6 : Itasse de Lespinay, *ib.*, 118, 129, 138; André Giron, *ib.*, 128 : Jehan de Loyon, *ib.*, 144-5); $aa^8a^3bb^7b^3a^8$ $\mathrm{cc^7c^3d^8cc^7c^3d^8}$ etc. (Mgr Jaques, *Rond. XVe s.*, 121-2, c.); $aa^{10}a^4bb^{10}b^4a^{10}$ $\mathrm{cc^7c^3d^8cc^7c^3d^8}$ etc. (Robertet, *Rond. XVe s.*, 56).
Strophe de 10 vers, coupés (à la strophe et au refrain) : $aa^8a^4bb^8b^4a^8$ $\mathrm{c^8c^4c^8c^4dc^8c^4c^8c^4d^8}$ etc. (A. de Guise, *Rond. XVe s.*, 57).
Couplet et groupe antérieur au refrain fondus) : $a^7aab^3a^7a^3b^7$ $\mathrm{babaa^7a^3ba^7ab^7}$$a^7$ etc. (Agn. de Nav., 25-6, 3 c. ; « chanson balladée »).

REFRAIN DE 8 VERS

Strophe de 6 vers, coupés (au refrain) : $a^8b^4b^8a^4abba^8$ $\mathrm{ccdccd^8}$ $\mathrm{a^8b^4b^8a^4abba^8}$ $\mathrm{ccdccd^8}$ $\mathrm{a^8b^4b^8a^4abba^8}$ $a^8b^4b^8a^4abba^8$ (*S. Remi*, f° 93°, 1434-77).

1. L'étymologie du mot *virelai* est aujourd'hui éclaircie [1].

(1) Cf. H. Pfuhl, *Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais speciell des XIV^{n} und*

Vireli ou *virenli* n'est peut-être, comme *tireli, dorelot, vadu,* qu'un cri sans signification, qui a servi à désigner la chanson à danser qu'il accompagnait. Le mot devenu *virelai,* sous l'influence de *lai,* a survécu jusqu'au temps de Deschamps, désignant une danse par couples (E. Desch., XI, 318).

Nous ne ferons que résumer l'essentiel des exposés détaillés que M. E. Langlois (*R. A. S. R.*, p. 68 n.), ou M. A. Jeanroy (*Orig. de la poés. lyr.*, 2e éd., p. 426 et s.) ont donnés du virelai et de sa composition. Voici le schéma d'un virelai simple : 1° un refrain (de 3 à 7 vers) ; 2° partie de couplet indépendante du refrain ; 3° seconde partie de couplet reproduisant la disposition des rimes du refrain ; 4° le refrain. — Les parties 2°, 3°, 4° se représentent trois fois. La forme la plus simple est celle-ci : *ab* cc a*b*a*b* de Jehannot de Lescurel (A. Jeanroy, 2e éd., p. 427). Nous ne la rencontrons jamais au cours de l'époque dont nous nous occupons.

2. Cette forme primitive a reçu successivement plusieurs modifications : *a*) la partie du couplet indépendante du refrain, au lieu d'être construite sur d'autres rimes, l'a été, déjà chez Machaut et chez Deschamps, sur les mêmes rimes que le refrain ; *b*) les trois couplets ont été réduits à deux et même à un seul ; *c*) du jour où le virelai n'accompagne plus la danse, on se contenta de ne répéter que partiellement le refrain (A. Jeanroy, p. 428).

Dans le virelai tel que le décrit Jacques Legrand, la strophe est sur les mêmes rimes que le refrain (1) ; chez E. Deschamps, elle est quelquefois sur d'autres rimes ; chez les autres auteurs, elle l'est toujours. Chez E. Deschamps, l'ouvert et le clos qui sont les deux parties égales de la strophe restent distincts (2).

3. C'est au temps de Deschamps, de Froissart et de Christine de Pisan que le virelai affecte les formes les plus variées, soit pour les dimensions du refrain, soit pour le mélange des mètres ; après eux, le refrain de 6 vers ne se rencontre plus ; le refrain de 7 vers leur survit, mais suivi d'une strophe de 8 vers au lieu d'une strophe de 6 vers. Les refrains de 4 et de 5 vers restent vivants, mais les premiers avec la strophe de 4 vers, les seconds avec la strophe de

XVn Jahrh., 1887, 8°, 67 p., diss. de Königsberg ; O. Schultz, *Literaturbl. für die germ. u. r. Philol.*, 1887, col. 445-6 ; *Bull. de la Soc. des Anc. Textes*, 1886, 84 ; *Romania*, XIX, 21-6.

(1) *R. A. S. R.*, p. 7, n.

(2) M. A. Jeanroy (p. 427, n.), fait remarquer que « dans une foule de cas, toute suspension de sens est impossible. V. par ex., E. D., IV, 169 ».

6 vers, c'est-à-dire que les virelais s'assimilent, par la dimension de leurs éléments, aux rondeaux à quatrains et à cinquains.

4. Ils s'y assimilent pour une seconde raison, dès le temps de Christine de Pisan, par la pratique du refrain écourté, pratique qu'ignoraient encore Deschamps et Froissart, et à laquelle les auteurs du recueil des *Rondeaux du XVe s.*, ne dérogent presque jamais.

5. Ils s'y assimilent enfin, après Chr. de Pisan, en ne redoublant pas le couplet. Le virelai n'est plus alors que la bergerette, c'est-à-dire un rondeau, dont le deuxième élément est sur d'autres rimes que le premier [1]. Charles d'Orléans a laissé une pièce qui réunit les caractères du rondeau et de la bergerette : *ab*ba ab*ab* abba*a* cdcd*a* (II, 94, vers de 5 syllabes).

Le terme de « bergerette » se trouve associé au terme de « virelay » dans le VIIe Traité du *Recueil des Arts de Seconde rhétorique* (42, p. 292).

6. La bergerette, dont on a tant d'exemples chez Christine de Pisan, Froissart, Wenceslas de Bohême, Eustache Deschamps, Charles d'Orléans et tous les auteurs qui gravitent autour de lui (en particulier Blosset, Blosseville, Anthoine de Guise), n'a pas passé dans les œuvres dramatiques, au moins à notre connaissance ; elle y a été remplacée par divers modes de chanson à refrain, genre si intimement connexe à celui de la bergerette ou du rondeau.

Les formes les plus variées ont été tentées dès le XIVe siècle ; au quinzième, on renonça au refrain de trois vers, à celui de six vers, on usa moins de la disposition en vers coupés ; cependant pour la bergerette au refrain de sept vers, tous les exemples, presque sans exception, sont en vers coupés, à quelque date qu'ils aient été écrits ; mais les auteurs du XIVe siècle se limitent pour cette espèce de bergerette à la strophe de quatre ou de six vers ; tandis que les auteurs du XVe siècle étendent toujours la strophe à huit ou dix vers. Ainsi la bergerette a eu un cadre toujours plus étendu.

La bergerette-chanson ou bergerette redoublée ne se rencontre que chez Charles d'Orléans.

7. De toutes les compositions dramatiques sur lesquelles mon enquête a porté, le *Saint Remi* est la seule où j'aie rencontré une

(1) M. G. Raynaud (*Rond. XVe s.*, p. LI-LII) rappelle la définition de la bergerette donnée par Fabri : un rondeau dont le second couplet n'a pas de refrain ; ce second couplet qui diffère du premier par les rimes, peut en différer aussi par le rythme

pièce qui pût véritablement être un virelai ; le refrain y est de huit vers.

Remarque. — M. Jeanroy cite successivement les formes de virelai suivantes :

aabbaab bbabba aabbaab (Machaut) ;

*a*bba bbabba abba*a*, *abb* ab*ab* abb*abb*, *abb* abab*ab* abba*abb*, *aa'b* babab*aa* aabba*aab* (E. Deschamps) ; *a*bbc*a* bbc*a* (id.) ;

*a*b baab*a* abba*a* (C. Pisan) ;

ab baab*ab* abba*a* (Ch. d'Orléans) ;

*a*b baab*a* abba*a*, abbaab*r* abba*r* (Villon, ce second type est un rondeau à rentrement).

A propos de l'exemple de Ch. d'Orléans, M. Jeanroy fait observer que chez ce poète « l'application de la règle (du virelai) est déjà mécanique, et que la suspension du sens, qui devrait se trouver après le refrain, se trouve souvent plutôt après le quatrième vers » (p. 436, n.).

Nous avons, pour notre part, rangé au chapitre du rondeau toutes ces formes transformées du virelai et de la bergerette.

CHAPITRE XIII

LE RONDEAU

M. G. Raynaud, qui a publié un volume de *Rondeaux du XVe siècle* (1) a retracé, dans l'introduction qui l'ouvre, l'histoire de ce genre littéraire jusqu'au xve siècle (p. xxxv-li); nous n'avons donc qu'à y renvoyer le lecteur, nous bornant à extraire de son étude l'indispensable à retenir pour éclairer ce qui va suivre.

Primitivement le rondeau est une « petite chanson destinée à accompagner la danse connue sous le nom de *ronde* ; les mots *ronde* et *rondel* sont employés indistinctement pour désigner au xiiie siècle la danse populaire conservée encore avec son accompagnement de chant dans les provinces de l'Ouest de la France (2) ».

Le rondeau est arrivé plus tôt que la ballade à une très grande variété de formes. Nous n'avons pas à énumérer toutes celles qu'il avait prises dès le xiie siècle, en dehors du type *ab* a*a* ab*ab*, le plus fréquent alors. Nous ne citerons même pas les types multiples qu'offrent les *Miracles de Notre Dame,* puisque nous devons les retrouver chez Christine de Pisan, quand ils ne sont pas chez E. Deschamps ; et notre objet est de suivre la fortune des diverses formes du rondeau du temps de Christine de Pisan à celui de Molinet (3).

(1) Soc. des Anc. Textes, in-8o, 1889.

(2) P. xxxv-xxxvi. « Avant même d'être une chanson, le rondeau était uniquement une de ces nombreuses compositions musicales, motets, virelais, etc., dont il faut rechercher l'origine dans le plain-chant. Cette composition, très en vogue au xiie et au xiiie siècles, était à plusieurs parties et se jouait sur divers instruments ; elle se caractérisait par la forme et par la position particulières de son refrain historique, auquel devait correspondre dans la danse un mouvement spécial. A ces airs ainsi composés on adapta bientôt des chansons populaires, dont les refrains, souvent empruntés à d'autres pièces, se plièrent au moule musical : le *rondeau* était créé, tel que nous l'offrent Adan de le Hale et les auteurs du xiiie siècle. » Cf. *Recueil de Motets des XIIe et XIIIe s.*, p. p. G. Raynaud (Paris, Vieweg), 1883, in-8o, t. II, p. 94 et s.

(3) M. L. Müller a catalogué les formes de rondeau qu'on rencontre dans Adan de le

PREMIÈRE STROPHE DE 2 VERS

1. *ab* a*a* ab*ab*. — Vers de 1 syllabe (*R. A. S. R.*, II, 20, p. 62, IV, 13, p. 202, V, 19, p. 227, (id. p. 285), 28, p. 262);

vers de 2 syllabes (*R. A. S. R.*, IV, 19, p. 203, V, 20, p. 227, VI, 30, p. 263, VII, 32, p. 285);

vers de 3 syllabes (*S. Did.*, p. 206; *Roi Avenir*, 60 a (d'ap. L. Müller, 16-9); *S. Q.*, 15156; *R. A. S. R.*, V, 21, p. 227, VII, 33, p. 285);

vers de 4 syllabes (Ch. d'O., II, 117, 121. 127; Blosseville, *Rond. XVe s.*, 69; *Viel Test.*, 2738; *S. Did.*, p. 134, 362; *S. Remi*, f° 63, 7701; *S. Q.*, 7849, 9018; *R. A. S. R.*, II, 3, p. 201, V, 22, p. 228, VII, 34, p. 285-6);

vers de 5 syllabes (Ch. d'O., II, 106-7 (2), 117-8 (3), 121, 124, 129, 131, 135, 140, 160-1 (3), 181, 197, 267; Villon, 142; *Viel Test.*, 5869; *Roi Avenir*, 6 b, 57 b; *S. Did.*, p. 221; *S. Q.*, 8132, 15462-509, quadruple rondeau, et un rondeau à quatrain dont les premiers vers du refrain de 4 vers sont *ab*, 16031; *R. A. S. R.*, V, 23, p. 228, VII, 35, p. 286);

vers de 6 syllabes (Ch. d'O., II, 108, 112-3 (2), 125, 145, 150, 153-4; *M. N. D.*, VII, 426; *S. Did.*, p. 426);

vers de 7 syllabes (Agn. de N., 4-5; Froiss., I, 160; *M. N. D.*; E. D.; Ch. d'O., II, 103, 106, 110, 113, 119-20 (2), 135-6 (2), 151, 156, 176-7, 177-80 (2), 181-2 (2), 202-4 (2), 218, 229, 233-4 (2), 236-8 (3), 257, 264-5, 268-9, 272, 275; Greban, 3852; *S. Louis*, éd. Fr. Michel, 210, 2 r.);

vers de 8 syllabes (Machaut, 54; Agnès de Nav., 4; E. D.; Wenceslas, I, 228, II, 78, 118, 251, 268, 279, 286, 337, 357-8, III, 31, 63, 99, 135, 143, 213, 238; C. Pisan; Ch. d'O., II, p. 105-274, 148 rondeaux; G. Chastell., VI, 5-8 (3), 18; VII, 267-8 [1]; Mo., *F. et D.*, 7° = 10° (rondeau jumeau, qui se lit de trois ma-

Hale et dans les *Miracles de Notre Dame*, ainsi que dans un certain nombre d'autres poèmes dramatiques, que nous signalerons par abréviation quand il y aura lieu de le faire (*Das Rondel in den französ. Mirakelspielen und Mysterien des XV n und XVI n Jahrhunderts*, Marburg, 1884, in-8°, 71 p., n° XXIV des *Ausgaben und Abhandlungen* de M. S. Stengel, p. 8-9, 11-3, etc.).

(1) On peut y joindre *a* ab*ab*, VI, 41-2, rondeau dont les trois premiers vers sont perdus; le troisième seul ne peut être restitué.

nières), 39° = 61°, 130 = 269° (batelé); *R. A. S. R.*, V, 24-5, p. 228-9, id. p. 286-7, 289).

On en a indexé (M. L. Muller, p. 11-20, donne les références) respectivement 6 dans les *Miracles de N. D.*, 55 dans Greban, 14 dans le *Viel Testament*, 84 dans le *S. Didier* (1), 4 dans le *S. Nicolas*, 17 dans le *Siege d'Orleans*, 38 dans la *Destruction de Troye*, 67 dans le *S. Christofle* (d'Ant. Chevalet), 29 dans le *S. Louis*, 16 dans le *Roi Avenir*, 6 dans le *S. Sebastien* (B. N. nouv. acquis. fr. 1051), 10 dans le *S. Vincent* (Ms. B. N. f. fr. 12538). J'en ai compté 12 dans la *Passion d'Arras* (2), 10 dans le *S. Laurent* (3), 2 dans le *S. Clement* (4), 90 dans les *Trois Doms* (5), 23 dans le *S. Remi* (6), 110 dans le *S. Quentin* (7), 16 dans le *S. Adrien* (8); *ab* a*a* ab*ab* ab*ab* et *ab* a*a* ab*ab* a*a* ab*ab* des *M. N. D.* ne sont que des formes redoublées du rondeau triolet ordinaire.

Vers de 10 syllabes (Machaut, 51-2 (4), 53-4 (3); Agnès de Nav., 3-4 (2), 5, 6-8 (7); Wenceslas, I, 208-9, II, 14, III, 214; E. D.; *Contreblason des f. am.*, dans G. Alexis, I, 276-7; Ch. d'Orl., II, 26 rondeaux (9); attribué à Ch. d'Orl., *ib.*, 280; G. Chas-

(1). L. Müller, p. 16, n'a pas noté les rondeaux p. 8-9, 192-3, 206, 211 (incomplet), 368, 393-4.

(2) V. 1683, 2153, 3213, 3665, 4019, 5254, 11526, 14332 (incomplet), 14355, 15049.

(3) V. 706, 774, 950, 1297, 2510, 3459, 6949, 7035, 7656, 7763; douze, si l'on compte 6415, *ab aa* dont la fin manque, et 2052 *ab aa ab* où manquent les vers 5 et 6.

(4) 9167, 9175; la fin du manuscrit, mutilée, laisse voir quelques fragments de rondeaux.

(5) V. 376, 882, 1931, 1966 (*ab* a ab*ab*, le refrain intérieur manque), 2090, 2140, 2176, 2253, 2335, 2347, 2371, 2412, 2538, 2556, 2631, 2693, 3056, 3110, 3164, 3287, 3300, 3314, 3332, 3367, 3472, 3498, 3517, 3538, 3602, 3758, 3774, 3822, 3872, 3897, 3905, 3955, 3963, 3999, 4011, 4027, 4147, 4160, 4179, 4334, 4460, 4517, 4525, 4535, 4771, 4895, 4907, 4920, 4932, 5042, 5215, 5362, 5408, 5880, 6523, 6606, 6630, 6638, 6912, 6936, 7074, 7238, 7266, 7290, 7306, 7322, 7459, 7467, 7491, 7545, 7553, 7581, 7603, 7625, 7761, 7962, 8389, 8557, 9258, 9634, 9646, 9812, 10420, 10453, 10551, 11103.

(6) F. 4, 5, 11, 17°, 23, 25°, 54, 55°-56 (2), 56°, 59, 60, 60°, 62, 65, 73°, 82, 89, 93° (*ab* a *ab*, lacune probable), 96°, 103, 109, 114°.

(7) V. 248, 1433, 1487, 1639-55 (2), 1688, 1741, 1783, 1823, 1867, 1889, 1954-69 (2), 2194, 2374, 3199, 3333, 3481 (*abaa*ab*ab*ba), 4086 (*abaa*ab, le refrain final manque), 4133, 4355bis, 4533, 4549, 4700, 4764, 4983, 5042, 5202, 5278, 5314, 5835, 6733, 7595, 7675, 7783-98 (2), 8074, 8372, 8706-21 (2), 9426, 9974, 10360, 10440, 10823, 10923, 11445, 11469, 11597, 11661, 11679, 11723, 11966, 12066, 13573, 13861, 13901, 14617-32 (2), 14639, 14835, 14985, 14997, 15255, 15578, 15793, 16001, 16101, 16437, 16475, 16511, 16559, 16605, 17027, 17055, 17367, 17419, 17429, 17521-36 (2), 17717-32 (2 rondeaux enchaînés : *abaa*ab*ab ba'*bb*baba'*), 17807, 18567, 19152, 19308, 20508, 20625-40 (2), 20683, 20743, 20863, 20941, 21015, 21729, 21786, 22083, 22241, 22323, 22609, 22662, 22910, 23281, 23380, 23465, 23589, 23615, 23703, 23757, 23901.

(8) V. 54, 108, 454, 3024, 3038, 3087, 3095, 3278, 3348, 5061, 5639, 5750, 7156, 7164, 9131, 9187.

(9) P. 109, 114, 123, 125, 128-9 (3), 135, 137-8 (2), 139, 159, 197, 207, 208, 216, 222, 223, 227, 228, 230, 235, 242, 272, 275.

tell., VI, 29-30 ; *3 Doms,* 51 rondeaux (1) ; *S. Vincent,* 39 b. ; *R. A. S. R.*, V, 25, p. 229 et VII, 39, p. 289, rondeau qui se lit de 7 manières) ;

vers coupés : a^1b^2 a*a* $a^1b^2a^1b^2$ (*R. A. S. R.*, VII, 29, p. 262) ; a^8b^4 aa^8 $a^8b^4a^8b^4$ (Wenceslas, III, 42) ; a^8b^6 aa^8 $a^8b^6a^8b^6$ (Wenceslas, II, 67) ; a^8b^7 aa^8 $a^8b^7a^8b^7$ (Wenceslas, II, 116, 249) ; *ab* *a*a^6 ab^8ab^6 (*3 Doms,* 1568, les vers 3 et 4 sont évidemment à intervertir) ; a^8b^6 $a'a$ a'^8b^6 a^8b^6 $a''a$ a''^8b^6 a^8b^6 (*3 Doms,* 1-14 : deux rondeaux ; le refrain final du premier commence le second rondeau ; dans chacun des deux, le vers qui précède le refrain intérieur est répété après ce refrain).

2. *a*b a*a* ab*a*. — Vers monosyllabe (C. Pisan, I, 185) ;

vers de 2 syllabes (C. Pisan, I, 184-5, 2 r.) ;

vers de 4 syllabes (C. Pisan, I, 183-4, 2 r.) ;

vers de 7 syllabes (C. Pisan, I, 164, 177-8) ;

vers de 8 syllabes (C. Pisan, I, 164, 176-8 (4), II, 36 ; Froiss., II, 79-80, 2 r.) ;

vers de 10 syllabes (Froiss., 106 rondeaux, II, 396-427 ; C. Pisan, I, 180).

ab a*r* ab*r* (rentrement de 2 syllabes) — vers de 6 syllabes (G. Chastell., VIII, 321).

3. Formes diverses, anormales :

ab a*a* ab*ababab* — vers de 7 syllabes (*M. N. D.*) :

vers de 10 syllabes (*3 Doms,* 5675).

ab a*a* abba*ab* — vers de 5 syllabes (*R. A. S. R.*, VI, 31, p. 263. « rondeau doublé en la fin ») ;

vers de 8 syllabes (Greban, 7389, 8062, 13791, 16131, 20274, 21544, 22844, 25216, cf. L. Müller, p. 41 ; *S. Q.*, 16317).

Les formes variées qui suivent sont tirées d'œuvres dramatiques ; le mètre est le vers de 8 syllabes :

ab a*a* ba*ab* (*D. T. G.*, 15711).

ab a*a* a*b* (*D. T. G.*, 26548).

ab a*a* a*aab* (*D. T. G.*, 27961).

(1) V. 4663, 4771, 4791, 4950, 5337, 5619, 5651, 5667, 5687, 5707, 5721, 5756, 5772, 5808-23 (2), 5860, 5934, 5954, 5994, 6006, 6038, 6089, 6105, 6141, 6168, 6206, 6398, 6419, 6439, 6463, 6483, 6499, 6654, 6678, 6724, 6798, 6832, 7124, 7157, 7187, 7392, 7406, 7422, 7446, 8996, 9062, 9082, 9373, 9477, 9579, 10036 ; à la même catégorie doit se rattacher 7147-56 *ab*a*a*ab*a*bab.

ab a*a* abb*ab* (*D. T. G.*, 12971).
ab a*a* bacac (*D. T. G.*, 12679).
ab a*a* aaba*ab* (*Pass. d'Arras*, 14086).
ab a*a* abab*ab* (*M. N. D.*; Greban, 5722, 15903, 19138, 20858; *S. Didier*, p. 57; *S. Nicolas*, cf. L. Müller, p. 16, 41).
ab a*a* ababb*ab* (Greban, 19814).
ab a*a* abbab*ab* (Greban, 4589, 19726, 19839).
ab a*a* *a'b'*ba*abb'a'* (Greban, 11900; selon M. L. Müller, p. 41, les deux derniers vers sont à biffer).
ab a*a* ababab*ab* (Greban, 12047, 15238).
ab a*a* abbabbaab*ab* (Greban, 7403).
ab c*a* abab *ab* (*S. Nicolas*, g[10]).

Le refrain intérieur est autre:
ab ab ab *ab* (*S. Laurent*, 2038).
ab ba *ab* ba*a* (*3 Doms*, 1308).

Le refrain intérieur manque:
ab aab*ab* (*3 Doms*, 1966).
ab ab*ab* (*3 Doms*, 3913, 5438, même forme en vers de 10 syllabes. *ib.*, 5848).
ab ba*ab* (*S. Clement*, 3174, p. 64).
ab a*ab* (*S. Remi*, f° 93°, 11401).
ab aa ab*ab* (*S. Didier*, p. 357; *3 Doms*, 4027).
ab abab*ab* (*Veng.*, 12221-8, f° 461 d.; Greban, 32890, *ab* abab *ab* baa; *3 Doms*, 890-7).
ab abba*ab* (*Viel Test.*, 12747).
ab abbab*ab* (*S. Nicolas*, c4°, f[4]).
ab abbba*ab* (*Veng.*, 3638-46, f° 353).
ab abbaab*ab* (*S. Nicolas*, f[3]).
ab baaabb*ab* (Greban, 13181 (1)).
ab abbccbc(c)*b* (*Veng.*, f° 462[a], d'après Pein).
aa', aa bba*aa'* (*P. d'Arras*, 14677-85).
ab *a'a* *a'*a*ab* (Cf. L. Müller, p. 31 (2)).

Les formes: *a*aabbbbaa — vers de 6 syllabes (*3 Doms*, 151-9), *a*ababb — vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 14570) peuvent difficilement se rattacher au rondeau.

(1) M. L. Müller ramène le 5[e] vers à la forme du premier, et retrouve un rondeau à première strophe de 3 vers: *abb'* a*a* abb *a*(*b'*)*b*, p. 33.
(2) Cette forme et d'autres approchantes se rencontrent dans les farces (p. 31-2).

PREMIÈRE STROPHE DE 3 VERS

Elle est par ordre de fréquence décroissante : *abb, aba, aab, abc.*

1. *abb'* ab*ab* abb*abb'*. — Vers de 7 syllabes (Machaut, 52 ; Agn. de Nav., *ib.*, 45 ; E. D. ; *M. N. D.* — *abb'* ab*ab* et (*bis*) abb*abb* en vers de 7 et de 8 syllabes, et en vers coupés *abb'* ab*ab* abbabb*abb*) ;
vers de 8 syllabes (E. D. ; Agn. de N., 3 ; *M. N. D.*) ;
vers de 10 syllabes (E. D.).

abb' a*a* abb*abb'*. — Vers de 7 syllabes (*M. N. D.* ; *abb'* a*a* et (*bis*) abb*abb' ib.*, et aussi en vers de 8 syllabes et en vers coupés) ;
vers de 8 syllabes (Machaut, 53 ; Wenceslas, I, 63, 71, III, 259 ; *M. N. D.* ; Greban, 4646, 9176, 15046, 19797 [1]) ;
vers de 10 syllabes (Machaut, 52-3 ; Agn. de Nav., 5).

abb' ab*ab* abbabb*abb'*. — Vers de 7 syllabes (*M. N. D.*).

*a*bb ab*a* abb*a*. — Vers de 7 syllabes (C. Pisan, I, 167, 169-70, 172-3, 2 r.) ;
vers de 8 syllabes (Froiss., I, 26, 27 ; C. Pisan, I, 168-9 (2), 171-2 (2) ; *a*bb a*a*, incomplet, Froiss., I, 161).

*a*bb a*a* abb*a*. — Vers de 10 syllabes (Froiss., II, 402 ; E. D., VII, 285-6 (2) ; C. Pisan, I, 167-8 (2), 170, III, 203).

Autres formes en vers de 8 syllabes, prises aux œuvres dramatiques :
*a*bb a*a* ababa*ab* (*P. d'Arras*, 14019-30).
*a*bb a*a* bbaba*ab* (*P. d'Arras*, 14996-15007, 16116-27).
*a*bb a*a* abbaab*ab* (Greban, 13221 [2]).
abb' ab*abb'* abbabb (*M. N. D.*, cf. L. Müller, p. 13).
abb' aab*a* ab*abb'* (E. D.).

2. *aba'* ab*ab* aba*aba'*. — Vers de 10 syllabes (E. D.).

aba' ab*a* aba*aba'*. — Vers coupés : a^7ba^8 ab^8a^7 etc. aba^8a^7 etc. (Wenceslas, III, 199) ; $a^8b^7a'^8$ $a^8b^7a^8$ $a^8b^7aa^8b^7a'^8$ (Wenceslas, III, 249-50) ; ab^8a^7 aba^8 $ab^8a^7ab^8a^7$ (Wenceslas, II, 230, III, 35-6).

*a*ba ab*a* aba*a*. — Vers de 7 syllabes (C. Pisan, I, 165-6 ; Ch. d'O., II, 59, 144) ;

(1) M. L. Müller ramène à ce type l'exemple du vers 5766 : *abb'a'* *a* abb*abb'a'*, le dernier vers manquant dans le ms. *B*.

(2) Peutêtre rattaché au type des rondeaux à 1e strophe de 2 vers, car le 3e vers est lié par le dialogue aux deux suivants.

vers de 8 syllabes (C. Pisan, I, 163-5 (3), 166-7 ; Wenceslas, II, 323-4, III, 54-5) ;

vers de 10 syllabes (C. Pisan, I, 162, 165, 166).

*a*ba a*a* aba*a*. — Vers de 5 syllabes (Ch. d'O., II, 266 ; sur le même mètre, Ad. de le Hale a déjà *aba'* *aa* aba*aba'*) ;

vers de 6 syllabes (Ch. d'O., II, 225).

Formes diverses : *aba'* ab*aba'* aba*aba'*. — Vers de 10 syllabes (Wenceslas, III, 254-5).

aba' aa'' b*aa'a''b*. — Vers de 8 syllabes (Greban, 10527).

aba' aa'b. — Vers de 8 syllabes (*D. T. G.*, 26548).

3. *aa'b* aa*aa'* aab*aa'b*. — Vers de 8 syllabes (*M. N. D.*; Wenceslas, I, 127-8, II, 167-8 ; Greban, 11383) ;

vers coupés : $a^{8}a'^{3}b^{8}$ $a^{8}a^{3}a^{8}a'^{3}$ $a^{8}a^{3}ba^{8}a'^{3}b^{8}$ (Greban, 11383-95, cf. L. Müller, 34) ; $a^{8}a'^{3}b^{8}$ $aa^{8}a'^{3}$ $a^{8}a^{3}ba^{8}a'^{3}b^{8}$ (*S. Nicolas*, cf. L. Müller, 16).

$a^{7}a'^{3}b^{7}$ aa^{7} $a^{7}a^{3}ba^{7}(a'^{3})b^{7}$ — vers coupés (*M. N. D.*).

aa'b ab*aa'* aab*aa'b* — vers de 8 syllabes (E. D.).

aa'b a*aa'* b*ab* — vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 1764-72).

*aa'*b a*a* bbba*aa'* — vers de 8 syllabes (*P. d'Arras*, 7682).

4. *abc* ab*ab* abc*abc* — Vers de 8 syllabes (Adan de le Hale, cf. L. Müller, p. 26 ; Wenceslas, I, 222-3 ; refrain intérieur complet, I, 17-8, 160-1, 238-9, II, 160, 302, III, 112-3, 251).

abc ab*a* abc*abc* — vers coupés (*M. N. D.*).

$ab^{8}c^{7}$ aba^{8} $ab^{8}c^{7}a^{8}$ — vers coupés (Wenceslas, I, 105-6).

PREMIÈRE STROPHE DE 4 VERS

1. *abb'a'* ab*ab* abba*abb'a'*. — Vers de 5 syllabes (Ch. d'O., II, 82-3 (3), 160, reproduit *Rond. XVe s.*, 38 ; *R. A. S. R.*, VI, 32, p. 263-4) ;

vers de 6 syllabes (Ch. d'O., II, 66, 70, 99, 101) ;

vers de 7 syllabes (E. D. ; Greban, 3379 ; Ch. d'O., II, 6, 14, 43-4, 69, 70-1 (2), 84, 88, 94-5, 98, 100 ; Fredet, dans Ch. d'O., II, 203 ; Roi de Sicile, *ib.*, 82) ;

vers de 8 syllabes (Ch. d'Orl., six [1]) ; Vaillant, *Rond. XVe s.*, 10-1, 18-9 (2), 49 ; Blosseville (*ib.*, 22, 97-8) ; Fredet (*ib.*, 35-

(1) II, 133, 175, 190, 174, 149, 146 ou *Rond. XVe s.* p. 9, 36, 40, 42, 44, 46.

6 (2), 41); Torcy (*ib.*, 77); A. de Guise (*ib.*, 105-6); Mgr Jaques (*ib.*, 123-4); Greban, 20 rondeaux (L. Müller, p. 13); *Viel Test.*, 11 r. (*ib.*); *S. Did.*, 8 r. (*ib.*); *Siege d'O.*, 30 r.; *D. T. G.*, 6 r. (*ib.*, 15-17); *P. d'Arras*, 2331, 4004, 10642; *S. Laur.*, 292, 425, 970, 1517, 1653, 2685, 4116, 5128, 6697; *3 Doms*, 2718; *S. Remi*, f° 71, 8643; *S. Q.*, 567, 1495, 9214, 9834, 10891, 12638 (avec effet d'allitération), 15494, 15859, 17347, 23332; *R. A. S. R.*, IV, 20, p. 204, V, 27, p. 231-2; *S. Louis* de Gringore, 9 rondeaux (L. Müller, p. 15-17);

vers de 10 syllabes (*S. Did.*, p. 72; *S. d'O.*, 20514; *S. Q.*, 15596; Ch. d'O., II, 10-1, 12-3 (2), 14-5, 21-2, 23-4, 28, 31, 34-5 (2), 39-40, 64, 78-9, 92-3, 95-6 (2), 101; Boulainvilliers, *ib.*, 24-5; Jehan Caillau, *ib.*, 109; Gilles des Ormes, *ib.*, 25, 271; Nevers, *ib.*, 81).

*a*bba ab*ab* abba*a*. — Vers de 4 syllabes (Ch. d'O., II, 53-4, 63, 93-4, 100);

vers de 8 syllabes (Ch. d'O., 113 rondeaux, II, p. 5-103; Alençon, *ib.*, 104; Mgr de Beaujeu, *ib.*, 227; Benoist d'Amiens, 213, 254; Jean de Bourbon, 53, Simonet Caillau, 252, 269; comte de Clermont, 141, 152; Fraigne, 57, 244-5 (2); Fredet, 173; Hugues le Voys, 253-4; Jean de Lorraine, 199, 201-2; comte de Nevers, 163; Gilles des Ormes, 253; roi de Sicile, 85, 87; Tignonville, 212, 252; Torcy, 183; Ch. d'O., II, 232, le dernier couplet est: aba*a*; sans doute un vers manque);

vers coupés: a^3b^7b^{3}a^7 a^{3}b$^7a^3b^7$ a^{3}b^{7}b^{3}a$^7a^3$ (Ch. d'O., II, 140-1).

*a*bba ab*a* abba*a*. — Vers de 6 syllabes (Ch. d'O., II, 182-3, ab*a* abba*a* redoublés);

vers de 7 syllabes (C. Pisan, I, 150-2 (3), 153-4 (2), 156, 160-1, 179-80, 182-3 (3), 277-8 (2), II, 284, III, 201; Jehan de Lorr., *Rond. XVe s.*, 152-3; Mgr Jacques, *ib.*, 159);

vers de 8 syllabes (C. Pisan, I, 150-1, 154-5, 179, 180-1, 275; Benoist d'Amiens, dans Ch. d'Orl., II, 209; Mme d'Orl., *ib.*, 200-1; Guiot Pot, *ib.*, 201; Villon, 102-3; Clermont, *Rond. XVe s.*, 5-6; Anthoine de Guise, *ib.*, 6, 66-7, 114-5, 139-40, 141, 147-8, 149-50, 152; Vaillant, *ib.*, 7-8 (2), 12-3 (2); Jehan de Lorraine *ib.*, 53-4; Monbeton, *ib.*, 63; Blosseville, *ib.*, 91, 95; Le Roussellet, *ib.*, 98; R. le Senechal, *ib.*, 111; Mgr Jaques, *ib.*, 114, 119, 123, 161; Jehan de Loyon, *ib.*, 127; Itasse de Lespinay, *ib.*, 140; Foullée, *ib.*, 145; *S. Christofle* (Chevalet), 2 ex., L. Müller, p. 19; *R. A. S. R.*, VII, 41, 291-2);

vers de 10 syllabes (C. Pisan, I, 147-9 (3), 152-62 (11), 178-9, 181-2 (2), 273-4, III, 61-2, 84, 96; G. Alexis, II, 61 : Itasse de Lespinay, *Rond. XVe s.*, 136-7 ; Jehan de Lorr., *ib.*, 151).

abba ab*r* abba*r* — vers de 7 syllabes (Mgr Jaques, *Rond. XVe s.*, 159-60, *r* = 3 syll.);

vers de 8 syllabes (A. Chartier, 808, *r* = 4 syll. ; Vaillant, *Rond. XVe s.*, 11-2, 158-9, *r* = 4 syll. ; 154, *r* = 2 syll. ; Anth. de Guise, *ib.*, 147, *r* = 2 syll. ; Villon, 61-2, *r* = 1 syll., 98, *r* = 3 syll. ; Cretin, 240, *r* = 3 syll. ; *R. A. S. R.*, III, 16, p. 190, *r* = 4 syll.);

vers de 10 syllabes; (A. Chartier, éd. 1617, p. 809, *r* = 2 syll. ; Blosseville, *Rond. XVe s.*, 54-5, *r* = 4 syll. ; G. Alexis, II, 61-2, *r* = 4 syll. ; *R. A. S. R.*, III, 18, p. 191 ; VII, 41, p. 292);

vers coupés: a^{8}bba^7 a^{8}b^7*r* a^{8}bba^7*r* (Mgr Jaques, *Rond. XVe s.*, 160, *r* = 4 syll.).

Les formes suivantes, presque toutes tirées d'œuvres dramatiques, sont en vers de 8 syllabes :

abb'a' ab*ab* ba*b'a'* abbaabba*abb'a'* — vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 20539-62).

*a*bba ab*ab* abba*a* ab*ab* abba*a* (Ch. d'O., II, 143-4).

abb'a' ab*a'b'* abba*abb'a'* (*S. Laurent*, 2998)[1].

*a*bba ab*a* ba*ab* (*P. d'Arras*, 20994).

*a*bba ab*a* ab*ab* (Greban, 11234).

abb'a' aab*ab* aab*abb'a'* (*Veng.*, f° 345, 2970).

abb'a' bab*ab* abba*abb'a'* (E. D. ; et en vers de 10 syllabes).

abb'a' ab*ab* abbaab*abb'a'* (Greban, 10313).

abb'a' ab*ab* abbaabba*abb'a'* (Greban, 10257).

abb'a' ab*ab* ab*abb'a'* (Greban, 32259)[2].

*a*bba ab bba*a* (*3 Doms*, 1032).

abb'a' ab abba*abb'a'* (*S. Laurent*, 3614)[3].

abb'a' bbaab*abb'a'* (Greban, 6581)[4].

abb'a' abbabbaab*abb'a'* (Greban, 6733).

2. *aba'b'* ab*ab* abab*aba'b'*. — Vers de 7 syllabes (Wenceslas, II, 303);

vers de 8 syllabes (Wenceslas, II, 355);

(1) Formes apparentées dans le *S. Louis* de Gringore ; cf. L. Müller, 36.

(2) Les deux vers qui précèdent le refrain final sont sans doute perdus ; cf. L. Müller, 36.

(3) Le refrain intérieur seul manque.

(4) La réduction, que propose M. L. Müller (p. 38), au type de 1e strophe à 3 vers est contestable.

vers de 10 syllabes (E. D.);
vers coupés : $a^7b^8a'^7b'^8$ $\mathrm{a}^7\mathrm{b}^8a^7b^8$ $\mathrm{a}^7\mathrm{b}^8\mathrm{a}^7\mathrm{b}^8a^7b^8a'^7b'^8$ (Wenceslas, III, 46-7).

aba′b′ a*a* abab*aba′b′*. — Vers de 8 syllabes (Ad. de le Hale ; cf. L. Müller, p. 8 ; les auteurs de miracles remplacent ce type par celui-ci : *abc* ab*ab* abc*abc*, *ib.*, 36) ; vers coupés de 7 et de 3 syllabes (Ad. de le Hale, cf. L. Müller, p. 8).

aba′b′ ab*ab* ab*a* ab*a* ab*aba′b′* — vers de 8 syllabes (*3 Doms,* 775).

*a*bab ab*ab* abab*ab* — vers de 10 syllabes (E. D., VII, 285).

3. *aa′bb′* a*a* aabb*aa′bb′* — vers de 10 syllabes (E. D.).

aa′bb′ aa′ a*bb′a′* — vers de 8 syllabes (*S. Clem.*, p. 120).

4. Types divers : $a^4a'^6a''^4b^6$ $\mathrm{a}^4\mathrm{a}^6a^4a'^6$ $\mathrm{a}^4a'^6a''^4\mathrm{b}^6$ $a^4a'^6a''^4b^6$ — vers coupés (*S. Q.*, 11401-16, avec effet de batelage et d'allitération).

abb′b″ a*abb′b″* a*a* — vers de 8 syllabes(*P. d'Arras,* 23910, les deux derniers groupes doivent évidemment être intervertis).

abbc cb*r* abbc*r* abbc*r* — vers de 10 syllabes (G. Alexis, II, 60-1. *r* = 4 syll).

abcc′ ab bc′*cb* — vers de 8 syllabes (*S. Clem.*, p. 120, *b* = « Je suis Clement, sus, tost levés »).

abcd abc*a* etc. abcd*a* etc. — vers de 8 syllabes (Wenceslas, I, 225-6, 234, III, 237);
vers coupés : $ab^8c^4d^8$ $\mathrm{ab}^8\mathrm{c}^4a^8$ etc., $\mathrm{ab}^8\mathrm{c}^4\mathrm{d}a^8$ etc. (Wenceslas, I, 28).

PREMIÈRE STROPHE DE 5 VERS

aa′bb′a″ aab*aa′b* aabba*aa′bb′a″*. — Vers de 5 syllabes (Greban, 33210 : *S. Q.*, 15226);
vers de 8 syllabes (*Viel T.*, 19801 ; *P. d'Arras*, 2792 ; *S. Laur.*, 467, 1559, 1766, 2013, 2642, 7358 ; *S. Louis* de Gringore, d'ap. L. Müller, 18, 37 ; éd. de Froiss., III, 10 ; Ch. d'O., II, 164 ; Ant. de Guise, *Rond. du XV*[e] *s.*, 20 : Mgr d'Orvilier, *ib.*, 21 ; Fredet, *ib.*, 24, 33 (ou Ch. d'O., II, 165) ; Blosseville, *ib.*, 26 ; M[me] d'Orl., *ib.*, 43-4, ou Ch. d'O., II, 164-5).

*aa′b*ba aab*aa′b* aabba*a*. — Vers de 5 syllabes (Ch. d'O., II, 35-6) ;

(1) II, 9-10, 12, 16, 32-3, 39, 41-2 (2), 44-5 (2), 46, 54-5, 59, 72, 87, 103-4, 133, 142, 171-2, 214, 224-5, 248, 258-9, 261, 270-1, 274-6 (2); autre rondeau attribué à Ch. d'Orléans, *ib.*, p. 278.

vers de 7 syllabes (Ch. d'O., II, 278-9);

vers de 8 syllabes (Ch. d'O., 26 rondeaux ([1]); Jehan Caillau, *ib.*, II, 154-5, Benoist d'Amiens, *ib.*, 225; comte de Clermont, 147; Fredet, 89; Jacques, bâtard de la Trémoille, 169; Estienne Le Goût, 102; Antoine de Lussay, 167; Gilles des Ormes, 205; Guiot Pot, 168; Philippe Pot, 166-7);

vers de 10 syllabes (G. Chast. dans Ch. d'O., II, 189; Ch. d'O., II, 43, 263, 276-7);

vers coupés : $aa'^{7}b'^{3}\mathrm{b'a}^{7}$ $\mathrm{aab}aa'^{7}b^{3}$ $\mathrm{aa}^{7}\mathrm{b}^{3}\mathrm{ba}a^{7}$ (Ch. d'O., II, 97).

aa'bb'a'' aab*aa* aabba*aa'bb'a''* — vers de 8 syllabes (*R. A. S. R.*, V. (J. Molinet), 26, p. 230);

vers coupés : $a^{8}a'^{4}bb'a''^{8}$ $\mathrm{a}^{8}\mathrm{a}^{4}\mathrm{b}a^{8}a'^{4}$ $\mathrm{a}^{8}\mathrm{a}^{4}\mathrm{bba}^{8}a^{8}a'^{4}bb'a''^{8}$ (*R. A. S. R.*, II, 27, p. 99).

*aa'b*ba aab*aa'b* aabba*aa'b* — vers de 10 syllabes (G. Chastell., VI, 131-2).

*aa'*bba aab*aa'* aabba*a* — vers de 7 syllabes (Ch. d'O., II, 147);

vers de 8 syllabes (Ch. d'O., II, 119, 243-4; cadet d'Albret, *ib.*, 204-5; Berthaut de Villebresme, *ib.*, 213-4 : Jean de Lorr., *ib.*, 198; Oliv. de la Marche, *ib.*, 188);

vers coupés : $a^{4}a'\mathrm{b}^{2}\mathrm{ba}^{4}$ $\mathrm{a}^{4}\mathrm{ab}^{2}a^{4}a'^{2}$ $\mathrm{a}^{4}\mathrm{ab}^{2}\mathrm{ba}a^{4}$ (Ch. d'O., II, 124).

*a*abba aab*a* aabba*a*. — Vers de 3 syllabes (*Lay piteux* attribué à Ch. d'O., I, 210);

vers de 4 syllabes (*Dial. d'un amour. et de sa d.*, éd. A. Chartier, p. 792; *Lay piteux*, dans Ch. d'O., I, 209-10);

vers de 7 syllabes (Ch. d'O., II, 222);

vers de 8 syllabes (Ch. d'O., II, 166, 209-10, 268; J. Caillau, *ib.*, 236-7; Simonnet Caillau, 194; Fredet, 186, 193-4 (ou *Rond. XVe s.*, 35, 39); Hugues le Voys, *ib.*, 31; Gilles des Ormes, 168-9 (ou *R. XVe s.*, 32); Vaillant, *Rond. XVe s.*, 14-6 (2); Ant. de Guise, *ib.*, 17, 81, 116, 124; anonyme, *ib.*, 25, 131; Fredet, *ib.*, 31; Jean de Lorr., *ib.*, 45-6 (ou Ch. d'O., II, 195), 149; Jamette de Nesson, *ib.*, 59-60; Tannegui du Chastel, *ib.*, 60-1; Monbeton, *ib.*, 65; Blosseville, *ib.*, 68, 71-4 (4), 92, 94; Jeucourt, *ib.*, 79; C. Blosset, *ib.*, 93-4; Le Roussellet, *ib.*, 102; R. le Seneschal, *ib.*, 111-2; Mlle de Beauchastel, *ib.*, 113; Mgr Jaques, *ib.*, 119-20, 122; Pierre de la Jaille, *ib.*, 130; Colas de la Tour, *ib.*, 130-1; Huet de Vigne, *ib.*, 135-6 (2); Thomas de Loraille, *ib.*, 148; Busnois, *ib.*, 153; G. Chastell., VI, 73-4; *R. A. S. R*, VII, 38, p. 288);

vers de 10 syllabes (A. de Guise, *Rond. XVe s.*, 86-7; C. Blosset, *ib.*, 92-3, 96; G. Chastell., VI, 74, VII, 166);

vers coupés : $a^7a^3b^7b^3a^7$ $a^7a^3ba^7$ $a^7a^3b^7b^3aa^7$ (Copin de Senlis, *Rond. XVe s.*, 125); aa^3bba^8 $aa^3b^8a^3$ $aa^3bba^8a^3$ (Anthoine de Guise, *Rond. XVe s.*, 53); $a^8a^4bba^8$ $a^8a^4ba^8$ $a^8a^4bbaa^8$ (Ch. d'Orl., II, 265-6 (2); Messinot, *Rond. XVe s.*, 28); aa^4bba^8 $aa^4b^8a^4$ $aa^4bba^8a^4$ (Martin Le Franc, *Rond., XVe s.*, 52); $aa^8bb^7a^8$ $aa^8b^7a^8$ $aa^8bb^7aa^8$ (Mgr Jaques, *Rond. XVe s.*, 132); $a^7a^3b^8b^3a^7$ $a^7a^3b^8a^7$ $a^7a^3b^8b^3aa^7$ (Ernoul de Crequy, *Rond. XVe s.*, 126-7); $aa^8b^4a^8$ $aa^8b^4a^8$ $aa^8b^4baa^8$ (Vaillant, *Rond. XVe s.*, 10; il manque un octosyllabe en *b* au premier groupe).

aabba aab*r* aabba*r*. — Vers de 7 syllabes (*R. A. S. R.*, III, 19, p. 191, *r* = 4 syll.);

vers de 8 syllabes (A. Chartier, 809, *r* = 3 syll., Blosseville, *Rond. XVe s.*, 27, 64, *r* = 4 syll.; Ant. de Guise, *ib.*, 143-4, *r* = 5 syll.; Mgr Jaques, *ib.*, 155-6);

vers de 10 syllabes (Blosseville, *Rond. XVe s.*, 2, 55, *r* = 4 syll.; Blosset, *ib.*, 83, *r* = 3 syll., 85-6 (2); Itasse de Lespinay, *ib.*, 137, 141-2, *r* = 4 syll.; G. Chastell., 23 rondeaux, *r* = 4 syll., VIII, 309-21; F. Charbonnier, dans Cretin, 227; G. Cretin, 4, 16, 23, 29, 36-7, 41-2, 44, 58-66 (9); *R. A. S. R.*, VII, 38, p. 288-9; rondeau du même mètre, prolongé : aabba aab*r* aabba*r* aab*r* aabba*r* aab*r* aabba*r* (Cretin, 28-9);

vers de 12 syllabes (*R. A. S. R.*, VII, 38, p. 289, *r* = 6 syll.);

vers coupés : $aa^7bb^8a^7$ aa^7b^8r $aa^7bb^8a^7r$ (Mgr Jaques, *Rond. XVe s.*, 154-5, *r* = 3 syll.; 157, *r* = 2 syll.); $a^{10}a^4bb^{10}a^4$ $a^{10}a^4b^{10}r^4$ $a^{10}a^4bb^{10}ar^4$ (*R. A. S. R.*, III (Baudet Herenc), 17, p. 190).

aa'bb'a'' aab*baa'* aabba*aa'bb'a''* — vers de 10 syllabes (G. Chastel., VII, 72-3).

$aa^8b^4b'a'^8$ $a^4bbaabb'a'^8$ — vers coupés (Greban, 11968, cf. L. Müller, p. 38).

Les types suivants sont tous construits en vers de 8 syllabes :

aa'bb'a'' aab*aa'b* aabbb*a'abb'a''* (*S. Laur.*, dans L. Müller, p. 18 et 37; le type *aa'bb'a''* cddb*aa'b* bbccb*aa'bb'a''* n'est différent du précédent qu'en apparence; *c* se ramène à *a* et *d* à *b*).

aa'bb'a'' bab*aa'* aabba*aa'bb'a''* (E. D.).

*aa'b*ba *ba'* abba*a* (*Viel Test.*, 11905).

aa'bb'a'' aab*aa'bb'a''* (3 *Doms*, 2186).

*a*abba aab*a* aabcd*a* (attribué à Ch. d'O., I, 218; deux vers évidemment fautifs).

*ab*bba *ab* bba*ab* (*P. d'Arras,* 11160) est à écarter ; avant le premier refrain se trouvent bba ; c'est un quinzain à refrain de deux vers pour chacune des trois strophes.

PREMIÈRE STROPHE DE 6 VERS

1. *aa'ba''a'''b'* aab*aa'b* aabaab*aa'ba''a'''b'*. — Vers de 5 syllabes (*S. Q.*, 17869) ;
vers de 8 syllabes (*S. Laur.*, 1867, cf. L. Müller, 18 et 37).
*a*abaab aab*a* aabaab*a*. — Vers de 8 syllabes (C. Pisan, I, 174) ;
vers coupés : $a^7a^3ba^7a^3b^7$ $a^7a^3ba^7$ $a^7a^3ba^7a^3ba^7$ (C. Pisan, I, 148).
aa'ba''a'''b' aab*aa'b* aab*a''a'''b'* — vers de 8 syllabes (*S. Q.*, 18587-604).

2. *a*abbaa aa(c)*a* aabba*a* — vers de 8 syllabes (attribué à Ch. d'O., II, 279) ;
vers coupés : $a^7a^3b^7b^3a^7a^3$ $a^7a^3ba^7$ $a^7a^3b^7b^3a^7a^3a^7$ (C. Pis., III, 202-3).

3. Autres types : $a^7a^3a^4bba^7$ $a^7aa^3ba^7$ $a^7a^3a^4bbaa^7$ — vers coupés (C. Pisan, I, 173).
$a^7a^3ab^7b^3b^7$ $a^7a^3aa^7$ $a^7a^3ab^7b^3ba^7$ — vers coupés (C. Pisan, III, 202).
*ab*ba*a'b' ab* ababab*a'b'* — vers de 8 syllabes (Greban, 25130).
abb'a'a''b'' ab abbaabba*abb'a'a''b''* — vers de 8 syllabes (Greban, 10257). — M. L. Müller (p. 39) renonce à ramener à une des formes normales l'avant-dernier de ces exemples ; le dernier et ceux que nous avons relevés plus haut du *Saint Quentin* et du *Saint Laurent* nous autorisent à conclure qu'il y a là des innovations voulues.

PREMIÈRE STROPHE DE 7 VERS

1. *aa'b*b*a''a'''b'* bba*aa'b* aabaab*aa'ba''a'''b'* — vers de 8 syllabes (*S. Laur.*, 1720, cf. L. Müller, p. 18 et 37).

2. *a*aabbba aab*a* aaabbba*a* — vers coupés : $aa^8a^4bb^8b^4a^8$ $aa^8a^4ba^8$ $aa^8a^4bb^8b^4aa^8$ (Fredet, *Rond.* XVe *s.*, 4-5 ; Blosseville, *ib.*, 61-2 ; Jeucourt, *ib.*, 78 ; R. le Seneschal, *ib.*, 112-3 ; Jean Caillau, dans Ch. d'Orl., II, 226) ; $aa^8a^4bb^8b^3a^8$ $aa^8a^4ba^8$ $aa^8a^4bb^8b^3aa^8$ (Vaillant, *Rond.* XVe *s.*, 13-4 ; Blosseville, *ib.*, 30-1) ; $aa^{10}a^4bb^{10}b^4a^{10}$ $aa^{10}a^4ba^{10}$ $aa^{10}a^4bb^{10}b^4aa^{10}$ (Itasse de Lespinay, *Rond.* XVe *s.*, 134 ; Ch. d'Orl., II, 267) ; $aa^8a^4bb^8b^4a^8$ $aa^8a^4b^8r$ $aa^8a^4bb^8b^4a^8r$ — vers coupés (Messinot, *Rond.* XVe *s.*, 29 ; Blosseville, *ib.*, 51-2, $r = 4$ syll.).

PREMIÈRE STROPHE DE 8 VERS

1. *ab*ba*a′b′b″a″ ab* abba′*a′bb″a″* — vers de 4 syllabes (Greban, 20924; L. Müller, p. 28-9, le ramène au rondeau quatrain: *a′b′a″b″ aba′b′* abba*a′b′b″a″*).

2. *a*bababab abab*a* abababab*a* — vers de 4 syllabes (C. Pisan, I, 175-6).

3. $a^7\mathrm{a}^3\mathrm{b}^7\mathrm{b}^3\mathrm{a}^7\mathrm{a}^3\mathrm{b}^7\mathrm{b}^3$ $\mathrm{a}^7\mathrm{a}^3\mathrm{b}^7\mathrm{b}^3a^7$ $\mathrm{a}^7\mathrm{a}^3\mathrm{b}^7\mathrm{b}^3\mathrm{a}^7\mathrm{a}^3\mathrm{b}^7\mathrm{b}^3a^7$ — vers coupés (C. Pisan, I, 174-5).

Résumons l'histoire du rondeau chez les divers poètes lyriques et chez les auteurs de poèmes dramatiques.

1. Christine de Pisan a usé, pour la plupart de ses rondeaux, de vers de 7, de 8 ou de 10 syllabes, les seuls qu'on voie chez E. Deschamps (1). Les mètres plus courts (1, 2, 3, 4 syllabes) ne se rencontrent chez elle que pour le rondeau simple ou triolet, forme moins fréquente (14 ex.) que le rondeau tercet (20 ex.), déjà connu de Machaut; le type de rondeau qu'elle préfère est le rondeau quatrain (40 ex.), connu aussi de Machaut. Elle ne connaît pas le rondeau à première strophe de cinq vers dont on trouve un exemple chez Deschamps; les rondeaux à première strophe de six vers (5 ex.) ou de huit vers (6 ex.), que E. Deschamps n'avait pas pratiqués, semblent n'être chez elle que des exercices de fantaisie; c'est parmi eux qu'on trouve les quelques rondeaux layés qu'elle ait tentés; elle mêle alors le vers de 7 syllabes au vers de 3, presque exceptionnellement au vers de 4. Pour les bergerettes (2) comme pour les rondeaux, C. de Pisan écourte toujours le refrain.

Froissart dont tous les rondeaux (sauf un rondeau à tercet) sont des triolets, écourte aussi le refrain. Christine de Pisan garde donc sur Froissart l'avantage de formes plus variées.

Wenceslas de Bohême n'use de vers plus courts que le vers de 7 syllabes que dans les formes de rondeaux à vers coupés, que la première strophe ait deux, trois ou quatre vers. Le refrain peut chez lui être repris en entier même à l'intérieur du rondeau, et inversement n'être que partiel à l'intérieur et à la fin.

(1) M. Höppfner compte chez E. Deschamps, 45 rondeaux triolets, 105 rondeaux à tercet, et 24 divers (p. 134).

(2) Une des bergerettes est à première strophe de trois vers, deux autres sont à première strophe de quatre vers.

Chez Charles d'Orléans, le rondeau à tercet est rare (4 ex.), le rondeau à quatrain et le rondeau triolet beaucoup plus fréquents (145 et 229 ex.). Une autre différence entre Christine de Pisan et Charles d'Orléans est une certaine fréquence du rondeau à cinquain chez celui-ci (42 exemples, parmi lesquels quatre seulement sont layés); il ne s'est exercé que deux fois au rondeau à sixain. Le refrain est complet ou partiel, jamais encore réduit au rentrement. Ses bergerettes commencent par un quatrain d'ordinaire (5 ex.); une seule commence par un couplet de cinq vers.

Les rares rondeaux (trois) que nous avons relevés dans les œuvres d'Alain Chartier comptent cinq ou six vers à la première strophe; un a le refrain partiel, les deux autres sont à rentrement; le rondeau d'A. Chartier est d'une forme plus éloignée de la forme primitive que le rondeau de Charles d'Orléans.

G. Chastellain garde le refrain complet dans le rondeau triolet (une seule fois il a tenté un rondeau triolet en vers de six syllabes à rentrement) [1]; au contraire le refrain complet ou partiel est rare (1 et 2 exemples) pour le rondeau à cinquain; le rentrement prévaut ici (24 exemples); il sera, bientôt après Chastellain, exclusif.

Le rondeau perd de sa vogue à la génération suivante; Villon ne présente qu'un rondeau triolet, et comme Guillaume Alexis [2], trois rondeaux à quatrain (dont un à refrain partiel, deux à rentrement).

Molinet, dans son *Art de rhétorique* donne bien des modèles de rondeaux triolets en vers de une à quatre syllabes et un modèle de rondeau à cinquain.

Mais les *Faictz et Dictz* ne renferment que trois triolets en vers de 8 syllabes, dont l'un est batelé, dont un autre, dit rondeau jumeau, peut se lire de plusieurs manières. Son *Art de rhétorique* est donc, comme il arrive d'ordinaire aux traités didactiques, en retard par rapport à l'usage contemporain; et dans la pratique, le rondeau se trouve réduit à quelques rares formes, accommodées à la mode du quinzième siècle à son déclin, mode qui recherchait ses effets dans l'allitération et la rime intérieure.

Les *œuvres poétiques* de Cretin ne nous offrent qu'un seul rondeau à quatrain; le rondeau à cinquain est seul vraiment vivant chez lui (19 exemples). Partout le refrain partiel a cédé la place au rentrement; bref, Cretin est l'un des premiers chez qui le rondeau ait

(1) Six exemples de rondeau à refrain complet, plus deux autres qui nous sont parvenus mutilés.

(2) Je n'ai pu lire que les deux premiers volumes des œuvres de G. Alexis.

revêtu la forme qu'il gardera exclusivement au cours du seizième siècle.

2. Le rondeau dans les œuvres dramatiques à partir des *Miracles de Notre-Dame*. — On ne trouve dans les *Miracles* que des rondeaux triolets et des rondeaux à tercets, mais de formes très variées [1], et qui n'excluent pas les vers coupés.

C'est Greban qui, dans ce que nous connaissons du théâtre du quinzième siècle, innove le plus. Il n'a certes pas dédaigné la forme régulière du rondeau triolet (56 ex.); mais le cadre de ce rondeau est souvent plus élastique et admet avant le refrain final, au lieu de deux vers, un groupe de vers plus long (de quatre à neuf vers), où les rimes sont diversement disposées (une vingtaine d'exemples). M. L. Müller (p. 42) a essayé de réduire ces anomalies au type normal; il a pu y réussir pour quelques-unes, en tirant parti de divergences des manuscrits, mais non pas pour toutes. Il reste certain que Greban a voulu ajouter à la forme traditionnelle de ce rondeau d'autres formes, et nous avons trouvé des innovations analogues pour les autres catégories de pièces lyriques; les copistes peuvent être aussi vraisemblablement, et même plus vraisemblablement, accusés d'avoir tenté de ramener les rondeaux nouveaux à l'ancien cadre, que d'avoir commis des interpolations [2]. Le rondeau à tercet (6 exemples) semble être devenu chez Greban, comme chez la plupart des auteurs de son siècle, moins fréquent qu'il n'était au siècle précédent. Il n'usa qu'une fois des vers coupés pour cette forme de rondeau et l'on a déjà fait remarquer (L. Müller, p. 34) que ce type se retrouve presque exactement le même dans le *Miracle de S. Nicolas*. Parmi les rondeaux à quatrain (26 ex.), il s'est rarement écarté du type ordinaire (5 fois). Les rondeaux à cinquain ou à sixain sont des exceptions chez lui; la forme du rondeau à huitain est douteuse [3].

G. Flameng l'emporte sur beaucoup d'autres par le nombre des rondeaux triolets [4]. Il se rapproche plus que Greban des poètes

(1) Rondeaux à « reprises » ou à « résidus »; cf. L. Müller, p. 11-2.

(2) L'explication, par une erreur de copiste, de l'absence d'un refrain intérieur (2 exemples pour les rondeaux triolets, et 2 exemples pour les rondeaux à quatrain) est plus admissible. Elle ne s'impose pas absolument à mon avis. M. L. Müller lui-même cite ailleurs (p. 16) des formes semblables du *Miracle de S. Nicolas*; et le tableau que nous avons dressé ajoute encore d'autres exemples.

(3) Le schème en est : *ab* ba $a'b'b''a''$ *ab* abba $a'b'b''a''$. N'y a-t-il pas dans le deuxième et le troisième groupe, des vers qui se sont perdus ?

(4) 90 exemples, c'est-à-dire quatre fois plus, toutes proportions des deux *Mystères* gardées, que chez Greban. — V. plus loin aux *Trois Doms*.

qui, comme Christine de Pisan, ont varié l'emploi des mètres ; les vers sont chez lui de 3, 4, 5, 6 et 8 syllabes. Il ne lui arrive qu'une fois de distendre, à l'exemple de Greban, le couplet qui précède le refrain final. Les rondeaux à quatrains (6 exemples, dont un seul en vers de 10 syllabes) sont tous réguliers ; de rondeaux à tercet, à cinquain ou autres, aucun exemple chez lui.

Moins de variété encore chez l'auteur du *Mystere du Siege d'Orleans* ; le mètre est toujours l'octosyllabe (un seul exemple de rondeau à quatrain en vers de 10 syllabes). Le rondeau à quatrain l'emporte sensiblement sur le rondeau triolet (30 exemples contre 17) ; les proportions de l'un et de l'autre sont variables selon les parties (1).

Les rondeaux triolets de Jacques Milet sont, conformément à l'usage général des fatistes, exception faite de l'auteur du *Siege d'Orleans,* beaucoup plus nombreux (42 ex.) que les rondeaux à quatrain (6 ex.), forme à laquelle le poète semble avoir tout à fait renoncé dans la seconde partie de son œuvre (2) ; quelques exemples de rondeaux triolets diffèrent très superficiellement du type ordinaire.

Le *Saint Clement* est très pauvre en rondeaux : un triolet et un rondeau à quatrain, tous deux irréguliers.

Le *Saint Adrien* ne compte que seize triolets tous réguliers, et en vers de 8 syllabes.

Mercadé, auteur de la *Vengeance* n'a usé qu'une fois du rondeau à quatrain, sans d'ailleurs se conformer au type ordinaire ; quant aux deux seuls rondeaux triolets qu'on relève chez lui, l'absence de refrain intérieur est compensée, comme dans certains triolets de Greban que L. Müller a essayé de corriger, par une addition de plusieurs vers (deux ou trois) au couplet qui précède le refrain final.

La *Passion d'Arras* se comporte tout autrement que la *Vengeance*

(1) Dans les 4000 premiers vers, on rencontre 11 rondeaux triolets et 4 rondeaux à quatrain. Les chiffres sont respectivement 6 et 26 pour tout le reste du *Mystère* (4001-20529). Les éditeurs ont émis l'hypothèse que les vers 1 à 5331 sont postérieurs au reste, parce que dans cette première partie seulement le bâtard d'Orléans y est désigné sous le titre de *sire de Dunois*. En laissant de côté la question de date — car on peut discuter les arguments des éditeurs, — on peut cependant conjecturer d'après ces deux indices (différences de proportions pour les deux espèces de rondeaux, différence de qualification d'un personnage) que le poème est dû pour le premier quart à un fatiste, et les trois autres à un second ; ce n'est qu'une conjecture ; voir la note 1 de la page 58.

(2) On n'en rencontre plus après le vers 14430 et la *Destruction de Troye* compte 27984 vers.

pour ce qui est des rondeaux, et le rapport de cette *Passion* avec la *Passion* de Greban est beaucoup plus évident. Je laisse de côté les rondeaux triolets et les rondeaux à quatrains réguliers (12 et 3 exemples); l'emploi du rondeau à tercet (4 ex.), du rondeau à cinquain [1], l'élargissement du couplet qui précède le refrain final dans les rondeaux à tercet et deux rondeaux triolets irréguliers sont communs aux deux auteurs. — Le refrain intérieur ne manque jamais dans la *Passion d'Arras*; mais il arrive que les rondeaux à tercets et un rondeau à quatrain ne répètent à la fin le refrain que partiellement.

Le *Saint Laurent* rappelle aussi Greban par l'emploi du rondeau à cinquain. Il diffère de lui par de nouvelles dispositions de rimes dans le triolet (un exemple) [2], dans le rondeau à quatrain (un exemple) [3] et dans le rondeau à cinquain (un seul exemple sur deux est semblable au type que l'on trouve chez Greban).

L'auteur des *Trois Doms* a de commun avec Greban le rondeau à tercet (1 ex.), le rondeau à cinquain (1 ex.), et l'absence du refrain intérieur pour le rondeau triolet, le rondeau à quatrain et le rondeau à cinquain [4]. Il a marqué quelque originalité dans un rondeau à triolet, double, en vers coupés, et dans un rondeau à quatrain. Les triolets sont six ou sept fois plus nombreux ici que chez Greban, presque deux fois plus nombreux que chez G. Flameng, et il a recours assez souvent, pour cette sorte de rondeau, au vers de 10 syllabes (51 exemples, contre 90 en vers de 8 syllabes) [5].

Le *Saint Remi*, où les ballades sont si nombreuses, compte peu de rondeaux (23 triolets et un rondeau à quatrain), sans aucune variété de disposition [6] ou de mètres (un seul rondeau en vers de 4 syllabes).

Le *Saint Quentin* rappelle Greban par un rondeau à tercet et par

(1) Un seul exemple est sûr; deux autres sont douteux.

(2) Contre 10 autres qui sont réguliers; dans l'état des manuscrits, on peut encore en distinguer deux autres, dont les fragments ne présentent rien qui s'écarte du type ordinaire.

(3) Contre 10 autres qui sont réguliers; pour l'onzième, l'ordre des vers se trouve capricieusement interverti dans le refrain intérieur et le refrain final.

(4) Les formes *ababab* (rencontrées trois fois) et *abaabab* peuvent se ramener au type normal, si l'on admet qu'ici le premier vers du refrain, là le premier vers du refrain et celui qui le précède sont perdus; mais on a deux fois le type *abababab* qu'il faut bien accepter comme tel.

(5) Parmi les vers que les éditeurs de ce *Mystère* attribuent à Chevalet se trouvent deux rondeaux triolets et le rondeau à tercet.

(6) Le type *abaab* permet de croire à une lacune.

un rondeau triolet élargi (1); les rondeaux à quatrain y sont rares (10 ex.) mais de tous points réguliers; les triolets sont deux fois plus fréquents que chez Greban et présentent une plus grande variété de mètres (2); cette pratique est d'accord avec la théorie exposée dans l'*Art de rhétorique* de Molinet.

Les deux mystères de *S. Louis*, le mystère de *S. Christofle* par Chevalet et celui du *Roi Avenir* se restreignent aux deux seules formes du rondeau triolet et du rondeau à quatrain, et se rapprochent de l'usage qu'en fait Jacques Milet pendant la seconde moitié du quinzième siècle.

L. Müller a déjà fait remarquer (p. 24-5) que les rondeaux manquaient dans les *Mystères du XV*e *siècle* de la collection Jubinal, dans *S. Crespin et S. Crespinien*, *S. Martin* (3), *Griselidis*, *S. Andry*, *S. Christofle* et *S. Sebastien*. Nous pouvons ajouter à cette liste le *S. Bernard de Menthon* et la *Passion de Semur*.

3. Les rondeaux et le dialogue. — L. Müller a fait remarquer (p. 53-5) qu'avec Greban les rondeaux avaient commencé à être distribués entre plusieurs personnages; toutes les œuvres de la seconde moitié du quinzième siècle procèdent de même. Le mode le plus naturel de répartition, et par conséquent le plus fréquent, est de quatre reparties, de quatre quatrains, quand la première strophe est de quatre vers. Assez souvent, pour cette seconde forme de rondeau, un quatrain se trouve divisé par moitié, mais la symétrie de groupes de vers pairs qui domine en ces sortes d'ouvrages n'en est pas dérangée. D'une façon générale, le rondeau quatrain est moins souvent morcelé que le rondeau triolet; cette moindre variété dans les modes de division fait comme pendant à la moindre variété de formes (nombre des vers et disposition des rimes).

Quant aux triolets, ceux où les deux vers du refrain sont dits par le même personnage sont infiniment plus nombreux que ceux où ces deux vers sont morcelés. C'est le type auquel s'est toujours conformé l'auteur du *Saint Laurent*. Mais ils peuvent être souvent partagés également entre deux personnages, qui « conduisent » le rondeau pour ainsi parler, jusqu'au bout, plus souvent qu'ils ne le laissent achever par un troisième. A l'intérieur du rondeau, les vers autres que les vers de refrain pouvaient être scindés en plusieurs

(1) *abaa* abba*ab*.

(2) Vers de 3 syllabes (1 ex.), de 4 syllabes (2 ex.), de 5 syllabes (3 ex.); Greban n'a qu'un rondeau en vers de 7 syllabes.

(3) Édition Crapelet, et de même pour le *S. Martin* du ms. B. N. f. fr. 29332.

parties sans que l'ensemble du rondeau en souffrît, et tous les auteurs de mystères qui ont pratiqué le rondeau ont admis cette brisure (1). Jacques Milet et l'auteur du *Saint Laurent* se séparent de tous les autres en ce qu'ils n'ont jamais admis qu'un des vers de refrain fût jamais brisé par le dialogue. Greban est un de ceux qui ont morcelé le rondeau, refrain et vers intérieurs, dans les triolets réguliers ou dans les triolets distendus (2), avec le plus de fantaisie.

Il arrive que le rondeau, chez lui, se trouve comme éparpillé en huit, dix, douze ou treize reparties (v. 22844, 24826, etc). Un des vers refrains se trouve partagé entre deux, trois et quatre personnages, et en cela Greban ne fut guère imité que par les auteurs du *Siege d'Orleans,* des *Trois Doms* et du *Saint-Quentin*. Mais la division multipliée des vers intérieurs se retrouve chez G. Flameng (3), (14 reparties pour un rondeau, p. 294). De tous ces modes variés de répartition de vers ou de parties de vers, je ne puis songer à donner une liste complète ; elle serait sans intérêt, d'autant que beaucoup de ces formes ne se rencontrent qu'une fois, ne se rencontrent que par hasard les mêmes chez deux auteurs, du moins quand il s'agit de vers morcelés. Les auteurs ont d'ailleurs dans ces détails leurs habitudes, on pourrait dire leurs tics (4) ; et quand ils ont admis le partage du vers refrain en deux parties, ç'a été d'ordinaire en deux parties symétriques, qu'il s'agisse de souhaits de bienvenue, d'adieux, de coups qu'on assène ou qu'on se prépare à donner dans les scènes de supplices ; quand le vers est en trois parties, elles se divisent comme dans l'exemple suivant : « A l'arme — A l'arme — A sauvetté » (5).

(1) Les uns et les autres ont admis que des vers fussent coupés par le dialogue à l'intérieur du rondeau, en moyenne une fois sur trois.

(2) La *Passion d'Arras* semble en général éviter cette brisure des vers à l'intérieur des rondeaux qui s'écartent du type ordinaire.

(3) J. Milet, l'auteur de la *Passion d'Arras* ne divisent pas leurs rondeaux en plus de neuf ou dix reparties. Dans les *3 Doms*, au contraire, il y a au moins trois rondeaux en seize reparties (2347, 3963, 3999), dans le *Siege d'Orleans,* un en 19 reparties (16524). L'auteur des *Trois Doms* est le seul qui brise un vers en cinq reparties, procédé que reprendra Chevalet ; mais il s'agit d'un vers intérieur (le 3e du rondeau, v. 7322). Le même auteur a un rondeau quatrain en 40 reparties (v. 775-94).

(4) Chez Greban le mode 2, 2, 2, 2, est deux fois plus fréquent (chez G. Flameng six fois plus fréquent) que le mode 2, 1, 1, 2, 2 ; ce dernier est de beaucoup le mode préféré de J. Milet et de l'auteur des *Trois Doms*, lequel revient presque aussi souvent au mode 2, 1, 1, 1, 1, 2, presque totalement inconnu aux autres.

(5) *S. Q.*, 1741. Cf. Greban, 7596 « Ça, mon glaive. — Ça, mes poinssons. — *S. Q.*, 1962 « Ca, du feu. — Ça, des estincelles », de même 1688 « Ça, mon maillet. — Ça, mon baston », 7675, 15255, 17429, 16001 etc., etc. — 2374 « Adieu, mon fils. — Adieu, ma mere » (de même, 3481, 4764 etc.).

Il y avait, à n'en pas douter, rythme symétrique de gestes et de récitation entre les personnages groupés deux à deux, en face l'un de l'autre au milieu de la scène ; ce procédé de distribution parallèle, antithétique des acteurs et des propos qu'il ont à tenir semble s'être imposé de plus en plus impérieusement chez les fatistes qui vinrent après Greban ; le jeu, encore libre et varié chez lui, s'est comme mécanisé chez ses successeurs. On en aura une autre preuve en consultant les listes de personnages des compositions dramatiques de la fin du siècle.

4. *Les rondeaux et l'action ; les rondeaux et la musique.* — Mis à part le nombre considérable de rondeaux qui se présentent naturellement quand les personnages s'abordent ou se quittent, on en trouve au milieu des scènes ; ils semblent placés là, quand il va se produire ou quand il vient de se produire un fait, une nouvelle, une décision, un mouvement sur lequel l'attention du spectateur est plus particulièrement appelée. Ce n'est donc pas selon les diverses catégories de personnages, mais par rapport aux divers moments de l'action qu'il conviendrait de classer les rondeaux.

a. Le rondeau qui est dit tout entier par un même personnage semble ainsi plus voisin de ses origines lyriques ; il était vraisemblablement souligné par un accompagnement musical, qu'il fût de ton sérieux ou bouffon. Il est assez rare chez Greban, plus fréquent dans le *Saint Quentin* ; il se rencontre dix fois sur un total de seize rondeaux dans le *Saint Adrien* (1).

b. Les rondeaux, placés au début ou à la fin des scènes, qui apparaissent pour la première fois chez Greban (M. L. Müller, p. 66 n'en a relevé qu'un exemple de rondeau « d'adieux » dans le *Mystere du Vieil Testament*), se trouvent aussi dans des conditions bien

(1) Greban : 3851, Cerberus « La chanson des dampnés » ; 6357, Malaquin, messager, « chantonne seul un couplet ». *S. Q.*, chansons du fol : 11679 « Donnez a boire a marotelle » ; 15156 « Qui veult boire » (en vers de 3 syllabes) ; 16605 « Mes bonnes gens, priez pour l'ame » ; du messager Diamant ; 13573 « En l'ombre de ce buissonnet » ; couplets des diables : 15578, Lucifer « Tieng ce coup, tieng ceste norole » ; 15462, quatre rondeaux à refrains suivis « Regardés Quentin En quel point il est » (en vers de 5 syllabes) ; prières : de Zénon à Dioclésien, 14497 « Prince puissant, digne de gloire » ; de Quentin seul en scène, 5314 « Reveille toy, Amiens sus Somme » ; 7849 « Facteur des cieulx » (en vers de 4 syllabes) ; 8132 « Delivre moy, sire », 13861 « Vecy le pais et la terre », 13900 « Aouste, cité de renon » et 16031 « Dieu, mon Redempteur » (en vers de 5 syllabes). *S. Didier*, Le fol, p. 30-1 ; Satham, p. 134, 426 ; Saint Didier, p. 306 (en vers de 3 syllabes). *3 Doms*, Lucifer, 5872, et le rondeau doublé qui commence le mystère. *Passion d'Arras*, 4914, « La femme à qui Basaacq veut tuer son enfant » (massacre des Innocents).

définies ; on est assez fondé à supposer que la déclamation de personnages qui annoncent qu'ils sont arrivés au terme de leur course ou qu'ils vont partir, qui font leurs révérences de présentation ou de prise de congé, devait être comme une transition entre la récitation parlée ordinaire et la musique du *silete* qui allait être jouée ou venait d'être jouée pendant la pause, si même elle n'était déjà ou encore soutenue par cette musique.

c. Aux rondeaux qui s'intercalent au cours d'une scène, à tel ou tel moment décisif, assaut, bataille, martyre, rossée de diables, où les coups pleuvent en cadence avec les vers de refrain, pour tel fait important qui provoque des questions, des exclamations diverses, des résolutions qu'il faut que le spectateur entende bien, on peut prêter une récitation ou une déclamation plus larges, s'il est téméraire d'affirmer que la musique les accompagne.

d. Certains rondeaux néanmoins ne rentrent d'eux-mêmes dans aucune des catégories que nous venons d'établir ; ils sont le petit nombre ; peut-être étaient-ils comme appuyés de jeux de scène dont les manuscrits ne nous ont pas laissé l'indication ? la conjecture laisse des doutes ; plus vraisemblablement, le rondeau triolet que l'on voit d'une fréquence toujours croissante après le temps de Greban (en particulier dans les *Trois Doms*, le *Saint Didier* et le *Saint Quentin*) est devenu un simple jeu de vers pour le fatiste [1]. Admettre qu'il ait passé du mode lyrique — il était encore chanté dans les *Miracles de Notre-Dame* —, au mode d'accompagnement par la musique de scène, puis simplement au mode des gestes cadencés, avant d'en arriver au récitatif courant, me semble l'explication la plus admissible.

5. *Évolution résumée des diverses formes du rondeau dans les œuvres dramatiques et dans les œuvres lyriques.* — C'est parmi les lyriques, les œuvres de Christine de Pisan, parmi les dramatiques, les *Miracles de Notre-Dame* et la *Passion de Greban* qui sont les répertoires les plus riches en formes de rondeaux. Il y a bien eu après eux quelques essais particuliers d'autres types, mais ils sont rares, et ils n'ont pas été suivis. Selon L. Müller (p. 28), les types les plus tôt disparus ont été successivement les rondeaux à tercet *abc* ab*ab* abc*abc*, *aba* a*a* aba*aba*, *aáb* a*a* aab*aáb* et le rondeau à cinquain *aa'bb'a''* aab*aa'b* aabba*aa'bb'a''*. Rien dans nos tableaux ne vient à l'encontre de cette conclusion. Il ressort en effet des exemples cités

(1) L. Müller (p. 29) a fait remarquer avec juste raison que les rondeaux se suivent souvent à de courts intervalles.

que le rondeau à tercet de Machaut, de Deschamps, de Froissart et de Christine de Pisan, si vivant dans les *Miracles de Notre-Dame,* l'est déjà moins chez Greban et dans la *Passion d'Arras,* devient presque exceptionnel chez Jacques Milet et dans le *Saint Quentin,* fait défaut partout ailleurs, même dans les *Arts de seconde rhétorique* ; chez les lyriques, il a disparu plus vite encore ; passée Christine de Pisan, je le rencontre encore chez Charles d'Orléans, mais les auteurs de la collection des *Rondeaux du XVe siècle* ne le pratiquent plus.

Il laisse la place aux rondeaux à quatrain et à cinquain nés plus tard que lui, qui devaient se répandre dans la versification dramatique avec Greban et y trouver une fortune différente de celle qu'ils eurent dans les genres proprement lyriques. Chez les fatistes, le rondeau à quatrain reste intact dans sa régularité carrée, gagnant même dans certaines compositions sur le rondeau triolet, mais le rondeau à cinquain se rencontre rarement en dehors de Greban (*S. Laurent,* et un seul exemple dans le *S. Quentin*). Au contraire, dans le recueil des *Rondeaux du XVe siècle,* les rondeaux à cinquain, layé ou non, représentent un total de pièces plus élevé que celui des rondeaux à quatrain. Avec le refrain écourté et enfin le rentrement, qui se prête si bien à l'effet de la « pointe », il devait être la forme définitive du rondeau pour Cretin et toute la littérature postérieure.

Quant au rondeau triolet, les lyriques plus jeunes que G. Chastellain ne le pratiquent presque plus. Molinet n'en use qu'en y ajoutant, pour lui donner quelque intérêt, les effets du batelage et du « rondeau jumeau à plusieurs manieres ».

CHAPITRE XIV

LE FATRAS

« Le fatras est essentiellement un couplet de 11 vers, dont le premier et le dernier sont les deux éléments d'un distique pris ou reçu comme thème par l'auteur. La disposition des rimes est rigoureusement déterminée : *ab* pour le distique, *a*abaabbabab*b* pour le couplet de 11 vers ou fatras proprement dit. Le titre général des 13 vers est *fatras enté*. « Le fatras est picard » — « Le fatras *possible* est celui dont le texte offre un sens » ; l'on devine ce que peut être le fatras *impossible*. (E. Langlois, *R. A. S. R.*, p. 192, n.)

Watriquet de Couvin a laissé trente fatras impossibles (1), et de Beaumanoir on en connaît onze, qui ne sont pas entés (2). Le *R. A. S. R.* en donne plusieurs exemples (II, 15, p. 59, en vers de 7 syllabes, III, 20, p. 192, en vers de 8 syllabes).

Fabri en cite plusieurs (éd. Héron, 82-4) et L. du Gardin, un en vers de 8 syllabes (3).

« Le fatras double est composé de deux fatras simples ayant chacun pour thème les mêmes deux premiers vers, placés dans un ordre inverse » : *ab* *a*abaabbaba*b* *ba* *b*babbaababa*a* (*R. A. S. R.*, p. 193, n.). Le *R. A. S. R.* en offre deux modèles, III (Baudet Herenc), 21, p. 193-4, V (Molinet), 30, p. 234-5, tous deux en vers de 7 syllabes).

Parmi les œuvres dramatiques que j'ai pu lire, je ne connais d'exemples de fatras que dans la *Passion* de Greban, le *Saint Didier* et le *Saint Quentin*. On peut les rapprocher des fatras que l'on lit dans les *Faictz et Dictz* de Molinet.

(1) Ed. Scheler, 1868, 8°, p. 295-309.
(2) Édit. Suchier, *Soc. Ant. T.*, II, 305-10.
(3) *Premières addresses du Chemin de Parnasse*, p. 225-33.

Vers de 6 syllabes : « Je voudroie estre mors, Je suis tout forcené », *S. Q.*, 7905-17 ;

vers de 7 syllabes : « Fourbissiés vostre feraille, Aguisiés vos grans couteaux », *S. Q.*, 4269-81 ;

vers de 7 syllabes, fatras double « Helas, qu'és tu devenu, Mon enfant que tant j'amoie », *S. Q.*, 3404-29 ; « Tirant plain de tirannie, Ta vie est peu tirannee », *S. Q.*, 13050-74, le premier couplet : *a*abaab aba*b* a perdu un vers après le sixième ; « Sainte terre bienheuree, Tu as rechut le bon mire » (1), *S. Q.*, 16981-17006 ; « Quentin, je pleure et larmoye, Quant je voy ta doulce face », *S. Q.*, 23974-99 ; « Tres haulte fleur de noblesse, Tu soyes la bienvenue », Mo., *F. et D.*, 39 = 60-61 ; « Secourez moy, damoiselles, En ce malheureux danger », Mo., *F. et D.*, 73 = 133°-34 ;

vers de 8 syllabes : « O divinité non scrutable, Sapience incomprehensible », *S. Didier*, p. 106-7, *a*abaab aba*b*, il manque un vers après le sixième ; « O poison pire que mortelle, Me feréz vous crever le cueur ? », *S. Didier*, p. 209 ;

vers de 8 syllabes, fatras double : « Railléz, cryéz horriblement, O faulce caterve infernalle », *S. Didier*, 8756-81, p. 368-9 ;

vers coupés, de 7 et de 4 syllabes : « Jhesus, vray predicateur, Aprés toy pleurons », a^7b^4 $a\mathrm{a}^7\mathrm{b}^4\mathrm{aa}^7\mathrm{bb}^4\mathrm{a}^7\mathrm{b}^4\mathrm{a}^7b^4$, Greban, 24043-56 ;

vers coupés de 7 et de 5 syllabes : « En gardant leurs brebietes, Pasteurs ont bon temps », a^7b^5 $a\mathrm{a}^7\mathrm{b}^5\mathrm{aa}^7\mathrm{b}^5\mathrm{b}^7\mathrm{a}^5\mathrm{b}^7\mathrm{a}b^5$, Greban, 4689-701 ; « Enffant de haulte noblesse, Bien soies tu né », a^7b^5 $a\mathrm{a}^7\mathrm{b}^5\mathrm{aa}^7\mathrm{b}$ $\mathrm{b}^5\mathrm{a}^7\mathrm{b}^5\mathrm{a}^7b^5$, Greban, 5567-80 ; « En simplesse de savoir Te rendons hommage », *id.*, 5581-93 ; « Tu és roy de tout le monde Et tel te croyons », *id.*, 5594-606 ; « O haulte nativité, O tres noble enffant », *id.*, 5607-19 ; ces quatre fatras se succèdent immédiatement, dits par quatre personnages différents.

Autres formes de fatras :

a) Greban a innové une forme spéciale de fatras : les deux vers refrains qui l'annoncent sont séparés par un troisième, et le couplet compte quinze vers au lieu d'onze ; ces vers sont de 7 syllabes, mêlés de vers de 5 syllabes — et d'un vers de 4 syllabes qui peut être ramené à un vers de 5 syllabes (2) — : « Bergier qui ha pen-

(1) Ce sont les vers refrains de la ballade fatrisée qui précède immédiatement le fatras dans le manuscrit.

(2) Le 4e vers du couplet « Que luy fault ? quoy » serait à la mesure des autres vers de même rime, si on y ajoutait *il* après *fault*.

netiere (Bien cloant, ferme et entiere), C'est ung petit roy », $a\text{a}^{7}\text{b}^{5}$ $a\text{aa}^{7}\text{b}^{4}\text{aaa}^{7}\text{b}$ $\text{bb}^{5}\text{a}^{7}\text{b}^{5}\text{aa}^{7}b^{5}$, 4702-19, venant après un fatras simple en vers coupés.

b) Molinet a donné deux exemples, différents eux-mêmes l'un de l'autre, d'une autre variété de fatras ; le premier vers de refrain au lieu d'être en tête, se trouve dans le corps du couplet ; le couplet compte un plus grand nombre de vers :

1° *ab* abbababb*a*ababaa*b*, fatras simple, couplet de seize vers de 10 syllabes ; le premier vers du refrain est le neuvième du couplet ; effet de batelage, abbbbaaaa aux vers 2, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 15, 16 du couplet (Mo., *F. et D., Chappelet des dames,* 30° = 43, « Fleur de beaulté, o blanche Marguerite, De grand merite et preciosité » ;

2° *aa'* abaaabbbb*a*bbb*a'*, *a'a* abaaabbbb*a'*bbb*a*, fatras double « geminé », couplets de quatorze vers de 7 syllabes ; les deux vers du refrain riment ensemble ; le premier de ces deux vers est le dixième du couplet (Mo., *F. et D., Le throsne d'honneur,* 41 = 64° — 5, « Regne en triumphe prospere, Vifz en glorieux spere » [1] ;

aa'^{7} $\text{a}^{3}\text{baa}^{7}\text{a}^{3}\text{bbb}^{7}\text{b}^{3}a$ $\text{bb}^{7}\text{b}^{3}a'^{7}$, fatras simple, de même structure que le précédent, mais en vers coupés de 7 et de 3 syllabes ; Molinet dans son *Art de Rhétorique* en donne un exemple (*R. A. S. R.*, V, 35, p. 241-2), mais il appelle cette forme lyrique *lay renforciet et fatrisié.* Or nous rencontrons dans le *Mistere de S. Quentin* trois pièces identiques à ce modèle : 609-624 « O tres doulce geniture, Deyfique pourtraicture », 625-640 « Fils, il fault que je te baise, Que je t'embrace a mon aise », 19776-91 « O glorieux saintuaire, Digne chief, digne viaire ».

On voit par ce tableau comment se distinguent les uns des autres trois auteurs de la seconde moitié du XVe siècle qui ont pratiqué le fatras. G. Flameng, ici comme partout ailleurs, ne marque aucune originalité. Greban, dans les fatras comme dans les rondeaux, essaie des formes nouvelles ; il varie les mètres, élargit le couplet, intercale un vers entre les deux vers du refrain. Molinet reproduit les deux premières de ces particularités, fait rimer ensemble les deux vers du refrain, les place différemment à l'intérieur du couplet, ajoute au tout les effets de batelage qui lui sont familiers.

(1) Lire : *glorieuse.*

CHAPITRE XV

FORMES LYRIQUES A REFRAIN, APPARENTÉES AU FATRAS OU AU RONDEAU

Molinet a donné, sous le nom de *taille palernoise* la formule d'une pièce lyrique qui n'est pas sans parenté avec le fatras :

$a\mathrm{a}^8\mathrm{b}^4\mathrm{aa}^8\mathrm{b}^4\mathrm{ba}c\mathrm{bcbbb}c\mathrm{caacaa}a^8$; ce groupe de vingt-deux vers coupés n'a pas été rangé parmi les formes diverses du fatras parce qu'il est construit sur trois rimes ; mais il y a là comme deux fatras fondus en un seul, et non précédé des deux vers de refrain.

Nous avons cité plus haut une variante de fatras, due, il semble, à Molinet, qui consiste à placer le premier vers du refrain non pas en tête, mais dans le corps du couplet. Nous trouvons une disposition analogue pour les deux éléments d'un refrain plus ample, dans une pièce lyrique du *Saint Quentin :*

$aa'^8b^4a''a'''^8b^4$ $\mathrm{aa}^8\mathrm{b}^4aa'^8b^4$ $\mathrm{aa}^8\mathrm{b}^4a''a'''^8b'^4$ (17821-38, vers de 8 et de 4 syllabes) ;

refrain : « Jhesus qui souffry passion,
S'il te plaist par compassion,
Nous secourras,
Et après ceste affliction
De l'eaue de refection
Nous norriras. »

Il n'y a dans cette sorte de pièce qu'un élément commun avec le fatras ; il y en a un autre avec le rondeau ; mais elle ne rentre exactement dans aucune des catégories qu'établissent les *Arts de Rhétorique*. La pièce suivante est au contraire une forme évidemment renforcée du rondeau :

$aba'b'b''cb'''c'$ $aba'b'ab$ $aba'b'b''cb'''c'$ (*D. T. G.*, 25921-42, prière de Thoas sacrifiant), c'est-à-dire deux huitains identiques et un sixain intermédiaire composé de vers pris parmi les 8 vers du refrain. On peut voir là une sorte de rondeau à première strophe de 8 vers, et dans le sixain on peut voir un autre rondeau à premier élément de 2 vers, le refrain intérieur étant supprimé.

On peut encore rattacher au genre du fatras des couplets qui com-

mencent et se terminent par le même vers refrain, et qui sont tout entiers construits sur deux rimes, quand la division en plusieurs éléments de rondeau ne semble pas possible. Telles sont :

les strophes de 10 vers de 5 syllabes : *a*abbaaabb*a* (Greban, 16215-34, 2 str.) ;

la strophe de 10 vers de 10 syllabes : *a*aabaaaa*a* avec batelage en *b* à tous les vers (Mo., *F. et D.*, 130° = 270) ;

la strophe de 9 vers de 6 syllabes : *a*aabbbba*a* (*3 Doms*, 151-9) ;

les strophes de 8 vers de 5 syllabes : *a*aabbba*a* (*3 Doms*, 733-64, 4 strophes [1]) ;

les strophes de 6 vers de 5 syllabes : *a*abba*a* *a'*abba*a'* (Greban, 11194-205).

Au contraire, le dizain *a*bbaabbba*a* (*3 Doms*, 1032-41) pourrait être ramené à une forme de rondeau sans refrain intérieur, qui rappellerait celles qu'a tentées Greban ; mais toute division de ce groupe resterait contestable. Sur l'origine de ces formes mixtes qui tiennent du rondeau par la présence du refrain, et du fatras par la disposition intérieure des rimes, je n'avancerais ici rien de certain. Mais il est intéressant de rapprocher des formes précédentes les divers chants à refrains que nous trouvons dans nos mystères.

En partant d'un type de rondeau *ab* ab*ab* ab*ab* (*3 Doms*, 5675-84) on peut aboutir, en variant la dimension des couplets, à une foule de formes de chants à refrain :

aab*ab* ab*ab* ab*ab* (*S. Q.*, 10508-20 « Tu és mon vray illumineur En tenebreuse mansion » ; 10521-33 « C'est oeuvre d'amiracion Quant on le voit en ce pourpris » ; 10534-46 « Il est, malgré ses anemis, Eschappé de la chartre obscure », vers de 8 syllabes) ;

aab*ba* ba*ba* ba*ba* (*S. Q.*, 18047-59 « Fay que nous soions despechiés De ce grant torment dissolut », vers de 8 syllabes ; 23213-25 « Bienvegnier le convient Pour son bon gré avoir », vers de 6 syllabes) ;

aab*ba* baba*ba* (*S. Q.*, 17437-48 « Aide nous, affin que puissons Parfaire ton oeuvre sans tache », vers de 8 syllabes) ;

ababb*cc* ddc*c* eec*c* (*S. Didier*, p. 174-5, « De par Croscus je vous deffye », vers de 8 syllabes) ;

aabbc*cd* dbbc*cd* (*Veng.*, 12949-62, « A tout le monde j'en presente Trente pour ung tout seul denier », vers de 8 syllabes).

Le refrain est le dernier vers d'un quatrain qui se présente plusieurs fois sur les mêmes rimes plates : aab*b* aab*b* etc.

(1) A la troisième, il y a une interversion à corriger : *a*aabbba*a*.

(*3 Doms*, 7062-73 $aab^{8}b^{7}$ « Lucifer, exaudi me » ; *S. Didier*, p. 35-6 « Faictes le bref, quant vous vouldrez (16 v.) ; p. 80-1 « Moy. — Voire. — Je n'en suis pas digne » (12 v.) ; p. 213 « Or allez de par Lucifer » (12 v.) ; p. 237-8 « Helas, vees ci dure nouvelle » (12 v.) ; p. 242-3 « Deffendez-vous. — Laissez-les dire » (16 v.) ; p. 304-5 « Qu'il soit mis a mort — Je l'accorde. » (12 v.) ; p. 335-6 « Estes vous prest ? — Tout a ceste heure. » (16 v.) ;

aba*b* bcb*b* bcb*b* ddb*b* (*3 Doms*, 6251-67, vers de 8 syllabes).

Le refrain et le couplet sont de dimensions et de structure identiques, $aa^{8}b^{4}aa^{8}b^{4}$ $aa'^{8}b^{4}a''a'''^{8}b''^{4}$ (*S. Q.*, 9928-63 ; trois couplets de vers de 8 et de 4 syllabes ; le refrain dit par conséquent trois fois) :

Si qu'en splendeur resplendissant
Soye de joie joissant,
Se obtenray palme
De martire sus le tirant
Qui est nostre tire tirant
A dure blasme.

Un groupe de 3 vers, de 4 vers, de 8 vers, se trouve répété après un intervalle de vers assez prolongé (*P. d'Arras*, 11056-8 répètent 11049-51 ; 6512-5 répètent 6440-3 ; 7479-82 répètent 7387-90 ; 6153-60 répètent 6136-43) (1).

(1) Sur le refrain, voir l'étude de M. E. Stengel, *Zeitsch. für fr. Spr. u. Litt.*, XVIII (96), 85-114, F. Noack, *Der Strophenausgang in seinem Verhältniss zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfrz. Lyrik.*, Marburg, 1899, in-8° (cf. A. Jeanroy, *Rom.*, XXX (01), 423-30) ; G. Thurau, *Der Refrain in der frzös. Chanson*, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des frzös. Kehrreims, Berlin, 1901, in 8°, XXV, 494 p. (cf. A. Jeanroy, *Rom.*, XXXI (02), 622-4) ; A. Jeanroy, *Refrains inédits du XIIIe siècle*, *Rev. des lang. rom.*, 02, 193-207, etc.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

A. — Faits généraux de phonétique. Assonance et rime.

Les rimes du xve siècle sont de nature à étonner souvent un Français du xxe ; je rappellerai ici quels sons, distingués aujourd'hui, étaient proches alors et susceptibles d'être confondus à la fin du vers, soit pendant toute la période que j'ai étudiée, soit seulement au milieu et à la fin du xve siècle, dans tous les cas où il semble qu'il n'y ait pas assonance simple. L'examen des rimes permet d'établir des différences entre les générations, les provinces et les individus.

a. Faits constants et faits nouveaux. — 1. Des diphtongues subsistent qui auront disparu au xvie siècle. La lutte est intéressante entre *ié* et *é* chez Greban et Molinet, sans parler de tous les autres auteurs (p. 14, conclusions 1 et 2) ; assez tard, jusque chez Milet et Pra, sinon chez G. Alexis, Molinet et Cretin, *ui* a pu rimer avec *u* simple (p. 15, conclusions 1 et 2), mais plus tard encore *oire* a pu rimer avec *ore* (p. 38, conclusion 1) ; *ou* serait une diphtongue de l'ordre inverse, puisqu'elle rime quelquefois, par son second élément, avec *u* simple (p. 17, conclusion 1), de même *eu* rimant avec *u*, phénomène plus répandu et plus ancien (p. 17 et 18, conclusion 2) ; d'autre part, la question de l' « *ouïsme* » (*chouse* pour *chose*) est une question du xve siècle tout autant que du xvie siècle (p. 19, conclusion 2), et nous pouvons faire remonter jusqu'aux environs de 1450 la prononciation de *on* en *ou* (p. 20, conclusion 3). La question de la rime de *ai* avec *oi* (*paix, lois*, etc.) porte sur près de quatre siècles, puisque des rimes de ce genre se rencon-

trent au XIIIe ; les exemples que j'ai relevés avertissent que l'assimilation n'a pas toujours été indépendante de la qualité des consonnes voisines (p. 4, conclusion 2, p. 9, conclusion 1, p. 30, conclusion 1, p. 37, haut, conclusions 2 et 4).

2. La présence de certaines consonnes à la finale change en effet le timbre de beaucoup de voyelles. Je n'ai pas examiné pour ellemême l'action des nasales par exemple sur la réduction des diphtongues (*meismes* devenant *mesmes,* après Greban, p. 27, conclusion, 2 et inversement *quatrième* devenant *quatrime,* p. 27) ; mais j'ai pu noter pendant combien de temps *royaume* et *jaune* ont pu rimer avec *ame* et *anne,* c'est-à-dire comment la présence de la nasale a pu retarder l'effet ordinaire de la vocalisation de *l* sur l'*a* (p. 26, conclusion 1, p. 28, conclusion 1) ; si la voyelle ne faisait pas entendre une résonance nasale avant même l'articulation de la consonne nasale qui suit, la rime *diademe* : *ame* ne se serait pas produite à Paris comme elle pouvait se produire en Picardie (p. 26, conclusion 3) ; nous ne traitons pas ici des faits dialectaux ; quant aux faits d'assimilation : *j'ame* pour *j'aime,* ce sont bien des faits constants et généraux (p. 26, conclusion 2). La voyelle *i* est, au point de vue des résonances nasales, différente des autres voyelles (p. 44, bas, conclusions 2 et 3, p. 78, *n* final).

Le voisinage de *ł* et de *ñ* a fait que des assimilations de *a* et de *e* ont pu paraître régulières à un grand nombre de poètes de générations différentes (p. 21 et 22, conclusion 1, p. 29, conclusion 4). Le voisinage de *r* a fait longtemps fusionner les mêmes sons ailleurs qu'à Paris (p. 34-5, conclusions 2 et 3, p. 40, conclusion 1) pour *eur* et *our*. Enfin *f* et *v* final font passer aisément *eu* à *ou* (p. 16, conclusion 2), mais c'est là un fait moins important et moins souvent attesté.

3. L'articulation des consonnes liquides au XVe siècle est un problème encore mal débrouillé, auquel l'examen des rimes apporte des données complémentaires. Que *l* rime avec *ł* et *n* avec *ñ* (*belle : vermeille, signe : divine*), ce n'est pas un fait spécifiquement caractéristique du XVe siècle (p. 60-2) ; mais la prononciation de *mensonge* et de *estrange* paraît avoir été différente alors de ce qu'elle sera au siècle suivant (p. 29, conclusion 5, p. 32, conclusion 2).

Les liquides après consonne gardent une certaine vibration, différente selon la qualité de cette consonne : *bible* rimerait plus facilement au XVe siècle avec *evangile* qu'avec *bribe* (p. 49, conclusions 2, 4 et 5) ; *euvre* avec *preuve* et *faute* avec *autre* plus facilement que *barbe* avec *arbre* (p. 54-5, conclusions 2, 3 et 4, *f, p, t*

devant *r*). Les exemples inverses (où *delivre* peut rimer avec *Sire*) sont moins nombreux (p. 57).

Aucun fait n'est plus fréquemment attesté que la syncope de *r* devant consonne ; c'est là un fait constant depuis au moins la fin du XIVe siècle (p. 53, conclusions 3, 4 et 5). Le cas des autres consonnes médiales est à rapprocher du précédent (p. 46-7).

Pour le phénomène, nouveau au XVe siècle, de *r* intervocalique passant à *z*, l'examen des rimes n'ajoute rien (p. 58) à ce que M. Ant. Thomas avait découvert dans des textes datés du milieu du siècle (*Giornale di filologia romanza*, t. II, p. 208 et s.). En dehors du *Siege d'Orleans*, la *Passion de Semur* est le seul texte où l'articulation de *r* paraît spéciale (p. 58, conclusion 2).

4. Les consonnes finales subissent dans la seconde moitié du XVe siècle des changements qui annoncent ceux du XVIe ; ils n'affectent pas au même degré toutes les consonnes, et celles qui sont le plus touchées ne le sont pas chez tous les auteurs du même temps (p. 74-81).

b. Faits généralisés et faits localisables. — 1. Il y a un certain nombre de rimes, d'ordinaire rangées parmi les phénomènes dialectaux, propres à une province, et qui se sont rencontrées chez des écrivains originaires d'ailleurs. *Grimace* et *hache* ne devraient — selon les manuels — ne rimer qu'en Picardie ; mais l'assimilation est généralisée au XVe siècle (p. 67-8, conclusions 1 et 2); de même pour l'assimilation entre chuintantes douces et fortes, entre sifflantes douces et fortes (p. 69, conclusions 1 et 2). Picarde aussi la rime *logiee* : *theologie* ? — On la trouve non seulement chez Machaut, mais chez Greban, Jacques Milet, Martial d'Auvergne, Pra et l'auteur du *Siege d'Orleans* ; Cretin est des rares qui ne s'accordent pas cette liberté (p. 11-12). *Mi* pour *moi* est pratiqué par Christine de Pisan et par Machaut autant que par l'auteur de la *Passion* d'Arras. *Diademe* rime avec *ame*, ailleurs qu'en Picardie, chez Greban et chez Villon (p. 26, conclusion 3) ; de même pour l'assimilation *ane* : *ene* (p. 28-9). Continuera-t-on de dire que la rime de *douleur* et d'*amour* est propre à la région de l'Est ? — Elle est connue et pratiquée dans bien d'autres provinces, et depuis longtemps (p. 40, conclusion 1).

2. D'autre part, il y a des faits troubles ; un même mot se présente sous deux formes chez le même auteur : *diable* et *deaule* (p. 49, conclusion 5), *prosme* et *presme* (p. 27, bas), *moi* et *mi*, *otroie* et *otrie* (p. 10) ; ils sont l'indice, pour certains textes, qu'ils ont pu subir plusieurs refaçons successives, chez certains auteurs,

qu'ils connaissent le parler de plusieurs régions. On se demande s'il n'est pas aventureux de chercher à localiser une rime comme *delivre : sire* (p. 57, conclusion 1), ou comme *aide : indicte* (p. 70, conclusion 3). La coïncidence de plusieurs auteurs sur une rime négligée ne peut être tenue pour une coïncidence décisive.

3. Le picard. — Des auteurs comme G. Chastellain, Mercadé, l'auteur de la *Passion d'Arras,* Molinet sont connus et reconnus depuis longtemps pour être originaires de Picardie ; je ne m'attarderai donc pas sur leur cas. Que Molinet et l'auteur du *Saint Quentin* ne font qu'un au point de vue de la langue, la première partie de ce travail, par les exemples proposés, le démontre presque à chaque page. Mais il y a des cas mixtes.

Greban n'est pas picard parce qu'il fait rimer *fournie* et *poignie* (p. 11), puisque cette assimilation semble avoir dépassé les limites de la Picardie au xve siècle ; mais l'assimilation de *eu* avec *u,* qui est mieux localisée, et qui se rencontre chez lui (p. 19, conclusion 3) peut faire admettre ou qu'il a vécu en Picardie, ou qu'il a fréquenté des gens de cette province.

G. Flameng est picard d'origine (p. 26, conclusion 3, et passim) mais, par un phénomène inverse à celui que je viens de noter pour Greban, ayant habité Langres, il semble s'être accommodé aux prononciations de ses nouveaux compatriotes (p. 81, conclusion 3).

Le *Saint Remi* fait constamment rimer *moi* et *Remi* (p. 10), mais certaine autre rime (p. 31, conclusion 1) le rapprocherait des auteurs originaires de l'Est ; ce seul exemple (*souviengne : tesmoingne*) n'est pas véritablement décisif.

Le *Saint Adrien* qu'on serait à plusieurs reprises tenté de localiser dans la région picarde, doit cependant être plutôt originaire d'une province de l'Est (p. 7, conclusion 3, p. 16, conclusion 2, *espouse* et non *espeusé,* p. 77-8, conclusion 1).

C'est pour le *Saint Bernard de Menthon* que les faits sont le plus complexes. Il a plusieurs catégories de rimes qui apparient ce texte aux textes picards (p. 30, bas, conclusion 1, p. 65-6, conclusion 2, p. 68, conclusion 3), mais d'autre part, il n'est pas sans rapport avec des textes lorrains et bourguignons, le *Saint Clement* (p. 66, conclusion 2), la *Passion de Semur* (*ib.*, p. 81, conclusion 2, fin), le *Saint Laurent* (p. 12, conclusion 3, p. 37-8, conclusions 2 et 3) ; assurément l'auteur a traversé diverses provinces (p. 57, conclusion 1) et il a adopté des prononciations de la région du sud-est où il s'est établi et où il a composé le *Mystère* (p. 75, conclusion 3,

p. 77, conclusion 3). Il y a chez lui comme un signe particulier : je veux parler du traitement des gutturales à la rime (p. 56, n. 1, p. 71-2).

4. Les parlers de l'Est.— Il y a un certain nombre de rimes communes au *Saint Clement*, au *Saint Laurent* et à la *Passion de Semur* (p. 37, conclusion 3, etc.). Le *Saint Clement* ne voisine avec les Picards (p. 26, conclusion 3) que pour des assimilations qui ont cessé d'être strictement picardes, depuis un assez long temps ; il est le seul des trois à présenter l'assimilation *eu* : *ou* (p. 15-6, conclusion 1) ; il est particulièrement tolérant sur l'assimilation des diverses voyelles devant *ñ* (p. 31, haut).

La *Passion de Semur* a, elle aussi, ses caractéristiques propres (p. 21, conclusion 1, p. 58, conclusion 2, p. 81, conclusion 2, fin) ; mais en tant d'endroits les rimes sont si négligées qu'on est mal fondé à tirer d'elles des conclusions de phonétique.

Le *Saint Laurent* qui n'est pas partout d'accord avec les deux textes précédents (p. 7, conclusions 1 et 2) se singularise à l'endroit des voyelles placées devant *r* (p. 37, conclusion 3, p. 39, conclusion 3).

D'où était originaire le chanoine Pra ? La phonétique de ses rimes est régulière, conforme à celle du français normal ; les rapports avec la phonétique de l'Est sont rares (p. 31).

5. Les parlers du Centre.— Le *Siege d'Orleans* paraît appartenir à une région du Centre qui confine aux provinces de l'Est. L'auteur est du centre, avec Coquillart, quand il fait rimer *benoiste* et *taste* (v. 8760-2), *Coras* et *gasconnois* (v. 1739-41), comme Coquillard fait rimer *trois* et *fatras* (II, p. 251), et quand il assimile les deux sons *ain* et *ein* (p. 4, conclusion 1). Mais il fait rimer aussi *en* et *on*, comme ferait un lorrain (p. 4, C), et il y a chez lui d'autres caractéristiques analogues (p. 65 et 66, conclusion 2, p. 77-8, conclusion 1, p. 81, conclusion 3).

6. Les parlers de l'Ouest.— La langue de Meschinot (p. 21, conclusion 1, p. 65-6, conclusion 1) ne présente pour ainsi dire pas de difficultés. La langue d'un Molinet ne s'accorde avec elle — en dehors du français normal — que sur un point, l'assimilation de *el* à *al* (p. 21, conclusion 2). Je n'ai pas pu faire grand état de la rime *destin* : *aulcun*, qu'il est seul à pratiquer (p. 4, conclusion 3).

c. Assonance et rime. — Là où les spécimens de rimes anormales se présentent à un petit nombre d'exemplaires, on est assez tenté de ne tirer aucune conclusion de caractère proprement phonétique.

Quand les poètes riment avec une seule voyelle (p. 14, conclusion 1), il n'y a pas à examiner la qualité des consonnes qui la précèdent; quand ils font suivre la voyelle rime de toutes sortes de consonnes, on est bien réduit à ne considérer ces rimes que comme des variétés d'assonances (p. 63-4, 65-6, 71-3, et peut-être faut-il y ajouter ici quelques-uns des exemples classés p. 56-7).

En dehors de ces cas, les deux faits du XVe siècle à retenir sont :

La possibilité de faire rimer, d'une rime assez exacte pour les oreilles des Français d'alors, le premier élément d'une diphtongue et la voyelle simple correspondante (v. plus haut, *a*, 1);

Celle de faire rimer des consonnes diverses et groupes de consonnes diversement composés, quand ils sont précédés d'une voyelle nasale; la résonance de la voyelle nasale est encore assez forte à cette époque pour que l'articulation des consonnes qui la suivent puisse être considérée comme n'étant dans la rime qu'un élément d'appoint, non un élément constituant (p. 43, conclusion 1, p. 61-2, conclusion 2, fin, p. 63, conclusion 1).

B. — Choix des mètres.

a. Emploi respectif des mètres. — C'est le vers de huit syllabes qui pendant le quatorzième et le quinzième siècles fut sans contredit le plus employé, soit dans la poésie lyrique libre, soit chez les auteurs dramatiques. Il n'y a d'intéressant à rechercher ici que la part qui a été faite aux autres mètres selon les générations et les écoles.

1. Le vers de 9 syllabes ne se trouve nulle part, comme on doit s'y attendre. Il y a bien plusieurs types de strophes de ballade de neuf vers (p. 173-174), qui ont vécu du temps de Machaut à celui de Chartier et de Charles d'Orléans; ils étaient tous tombés en désuétude au temps où Molinet édictait la règle qu'un couplet de ballade doit compter autant de syllabes au vers que de vers à la strophe (p. 167); cette règle n'a pu être appliquée dès lors qu'au huitain, au dizain et au onzain.

2. Le vers de 11 syllabes est extrêmement rare. Molinet en fait mention en deux endroits (p. 102 et p. 167) mais n'en donne qu'un exemple. On ne s'est avisé d'user de ce mètre boiteux que très tard.

3. On a pensé beaucoup plus tôt à bâtir des strophes en vers très courts; je n'ai d'exemples de vers d'une ou de deux syllabes que dans le rondeau triolet et seulement chez Christine de Pisan (p. 202);

il n'est pas probable que les autres exemples que, par des lectures plus étendues, j'aurais pu ajouter à ceux du *Recueil des Arts de Seconde Rhétorique* (p. 200) eussent composé une liste bien longue; ces fantaisies de versificateurs sont, pour autant dire, des gageures.

4. Le vers de 3 syllabes se présente déjà moins rarement ; on le rencontre chez Froissart (p. 139, vingtain), et longtemps après dans le *Saint Quentin,* pour un groupe lyrique de seize vers (p. 105) ; c'est encore dans le rondeau qu'il a été le plus souvent essayé (Le *Lay piteux,* le *Saint Didier,* le *Roi Avenir,* le *Saint Quentin,* p. 200, 209). Nous verrons plus loin qu'il est d'une extrême fréquence dans les strophes en vers coupés.

5. Le vers de 4 syllabes ne se présente d'abord que dans des strophes qui sont des multiples de quatrains, depuis Agnès de Navarre et Eustache Deschamps (p. 86, 106) ; on le retrouve chez Martial d'Auvergne, dans le *Saint Didier,* le *Saint Adrien* et le *Saint Quentin* (p. 89, 92, 104) ; au quinzième siècle, dans les multiples du tercet, chez Martial d'Auvergne et Jacques Milet (p. 110, 122, et *R. A. S. R.*, v. p. 125) et une fois dans le dizain (*Saint Adrien,* p. 129). Si l'on met à part les laisses monorimes (p. 140, 142) on ne rencontre ce mètre, ailleurs, que dans le septain, strophe de ballade, de Christine de Pisan (p. 168), et dans un quatorzain du *Saint Quentin* (p. 144). Des auteurs assez divers y recourent pour le rondeau (p. 200, 202, 206, 209, 212).

6. Le vers de 5 syllabes a plus de vie. Depuis Agnès de Navarre jusqu'à Chartier, il apparaît dans quelques strophes longues (de 12 à 24 vers, p. 89, 109, 113, 121, 122, 129, 132). Martial d'Auvergne, les fatistes et les rhétoriqueurs l'emploient aussi aux mêmes usages (p. 96, 109, 113, 114, 125, 132), mais aussi à des couplets plus courts, huitains, sixains, cinquains (p. 92, 96, 101, 102, 111, 131). G. Flameng et Molinet bâtissent sur ce mètre un huitain qu'ils juxtaposent à un huitain de vers de 10 syllabes, pour former ces sortes de groupes lyriques qui ne se sont multipliés qu'après Greban. Charles d'Orléans l'emploie dans toutes les formes fixes qu'il pratique (p. 173, 176, 192, 200, 205, 208), Christine de Pisan et Chartier dans le virelai (p. 191), les poètes du xv[e] siècle dans le rondeau (p. 200, 208, 211).

7. Je ne vois guère paraître le vers de 6 syllabes avant le xv[e] siècle; c'est la *Passion d'Arras* qui me fournit les exemples les plus anciens (p. 111, 135). G. Chastellain l'emploie continûment dans sa *Recollection des merveilles advenues en ce temps* (p. 89); il est sans doute en partie responsable de la fortune qu'a eue ce mètre

chez ses contemporains et successeurs (p. 92, 98, 111, 114, 143, 223, 226). Je mets toujours à part le rondeau où Charles d'Orléans a donné plusieurs types de ce mètre (p. 205, 206) ; en dehors de lui, je n'ai à citer que G. Chastellain et le chanoine Pra (p. 202, 203).

8. Le vers de 7 syllabes n'a jamais été délaissé dans les strophes libres, soit au temps des longs couplets de lai, notamment chez Deschamps (p. 112-3, 122, 124, 125, 130, 132, 134, 138-9, 144, 153, 158, 163), soit dans la seconde moitié du quinzième siècle, pour des strophes courtes, plus particulièrement le septain (*Saint Adrien* et Molinet, en accord ici avec Charles d'Orléans, p. 142 à 145) ; les autres types de strophes sur ce mètre sont en nombre plus restreint (p. 92, 111, 132, 136, 153) ; les *Faictz et Dictz* et le *Saint Quentin* y recourent pour le fatras (p. 223). Dans la ballade, ce mètre eut d'abord beaucoup de faveur, mais on y renonça après Chartier et Charles d'Orléans (p. 168-177), tandis qu'un certain nombre de poètes du xve siècle y restèrent fidèles dans le rondeau (p. 200 à 207).

9. Le vers de 10 syllabes se présente au total avec plus de fréquence encore que le vers de 7 syllabes et cette fréquence va croissant, soit dans les strophes libres, soit dans les formes fixes, à mesure qu'on avance dans le xve siècle ; c'est le mètre par excellence des chants royaux. Dans certaines œuvres dramatiques, la *Passion* de Greban, le *Saint Didier* et le *Saint Quentin,* il n'est employé qu'avec une valeur déterminée. Mais le chanoine Pra et Jacques Milet reviennent à lui assez fréquemment. Dans les formes fixes, le vers de 10 syllabes garde, d'un bout à l'autre de la période que j'ai étudiée, la même solidité, propositions de fréquence gardées, que le vers de 8 syllabes. Les références seraient trop longues à aligner ici ; on les trouvera à chaque page (chapitre x et s.).

10. Le vers de 12 syllabes se rencontre sporadiquement chez G. Chastellain, Martin le Franc, Coquillart, dans la *Passion de Semur,* le *Saint Adrien* et en groupe lyrique dans le *Saint Didier* (où Flameng suit encore l'exemple de G. Chastellain) (p. 86, 89, 93, 108, 109). Mais c'est, parmi les fatistes, Jacques Milet le premier qui en fait un usage régulier (p. 109, 129, 130, 138, 140, 142, 152, 157, 162, 165-6). On ne le retrouve, pour le rondeau, que dans le septième traité des *Arts de seconde rhetorique* (p. 210), lequel date des premières années du xvie siècle.

En résumé, pour la fin du xive et l'ensemble du xve siècle, les mètres employés sont, par ordre de fréquence décroissante, les vers

de 8, de 10, de 7, de 5 syllabes, enfin les vers de 6, de 4 et de 3 syllabes. A la fin du XVe siècle, pour les strophes isométriques, l'avantage des vers de 8 et de 10 syllabes sur tous les autres devient plus marqué.

b. Mélange des mètres. — De toutes les combinaisons de vers coupés qui ont été employées du temps d'Agnès de Navarre à celui de Molinet, c'est le mariage du vers de 7 au vers de 3 syllabes, d'abord, puis, en fréquence légèrement moindre, celui du vers de 8 au vers de 4, et celui du vers de 10 au vers de 4, qui se présentent avec une égale constance, je veux dire sans presque gagner ni perdre de leur faveur d'une génération à l'autre.

1. Sont au contraire rares les mélanges suivants (1):

1 et *2* (p. 102, dans le rondeau), *3* et *2* (p. 112), *4* et *2* (p. 209, rondeau), *3* et *4* (p. 107, 127, 144), *5* et *6* (p. 121), *7* et *2* (p. 120), *8* et *1* (p. 98), *8* et *2* (p. 112), *6* et *12* (p. 126).

Ont été pratiqués par plusieurs auteurs : *3* et *5* (chez Froissart d'abord, p. 97, 112, 121, 131, 132, 140, 141, 161, etc., puis chez Greban, p. 132, 163, et chez Molinet, p. 154), *4* et *6* (A. Chartier, p. 97, G. Flameng, le *S. Q.*, p. 122, 208).

2. Le *7* en combinaison. — Le *7* s'apparie assez fréquemment avec le *4*, depuis le temps d'Adan de le Hale jusqu'à celui de Chartier (p. 97-8, 112, 121, 125, 136, 153, 140, etc.), mais parmi les fatistes et rhétoriqueurs du XVe siècle, je ne vois que Greban qui y recoure, et seulement pour le fatras (p. 223) ; avec le *5*, il s'allie aussi souvent au temps de Froissart et un peu après lui, jusqu'à Charles d'Orléans, et dans les mêmes conditions (p. 97, 112, 121-2, 132, 135, 138, 145, 176, 192, etc.); Greban préfère cette combinaison à la précédente (p. 106, 132, 144, 153, 165, 223) et Chastellain qui ne pratique pas la précédente, pratique celle-ci (p. 142, 166).

3. Le *8* en combinaison. — La combinaison du *8* et du *3* a déjà été tentée par Froissart (p. 97) ; mais c'est à partir de G. Chastellain et de Greban qu'elle est à la mode (p. 98, 107, 112, 113, 115, 119, 121, 129, 133, 138-9, etc.) et le *Saint Quentin* la présente aussi dans un groupe lyrique (p. 150). Dans les formes fixes (virelai, rondeau, etc.) elle n'apparaît pas avant Vaillant (p. 193, 205, 210, etc.); elle a donc eu une fortune très différente de la

(1) Les chiffres imprimés en italique : le *3*, le *6*, le *10*, sont un moyen commode de raccourcir les formules : le vers de 3 syllabes, le vers de 6 syllabes, etc.

combinaison du *8* et du *4*, très fréquente dans tous les genres et dont nous avons des exemples presque à chaque page de notre seconde partie, à côté de *3* et *7*.

Je ne vois le *8* marié au *5* dans aucune des formes lyriques fixes; dans les compositions en strophes libres, Greban est à peu près seul (p. 97, 125, 158) à imiter sur ce point Froissart (p. 112), G. Flameng rapproche aussi ces deux mètres dans un groupe lyrique (p. 150).

La combinaison *8-6* est assez pauvrement représentée ; de Froissart (p. 97), elle passe à G. Chastellain (p. 112) et on la retrouve dans les *Arts de seconde rhétorique* (p. 106) ; dans le rondeau elle a plu, aux deux extrémités de l'époque dont je m'occupe, à Wenceslas (p. 191, 202) et à Pra (p. 202).

Froissart n'a pas manqué d'ajouter la combinaison *8-7* à toutes les autres ; Greban, Jacques Milet et Pra y sont revenus (p. 132, 121, 227) ; Wenceslas et Christine de Pisan ont construit sur ces mètres mêlés des virelais, des ballades et des rondeaux (p. 169, 193 et s., 202 et s.) ; « Mgr Jaques » ne les a imités sur ce point que dans les rondeaux (p. 207, 210).

4. Le *10* en combinaison. — Le *10* ne se marie guère au *3* que dans les *Trois Doms* et se juxtapose à lui dans le *Saint Quentin* ; les deux auteurs sont du même temps (p. 97, 105) ; il se juxtapose au *5* chez Molinet, G. Flameng et Cretin (p. 104-5, 139, 150, 155, 160, 189) dans des groupes lyriques qui ne sauraient compter pour des strophes layées ; il n'y a donc pas là entrelacement de mètres différents comme dans tel couplet de ballade d'Eustache Deschamps (p. 177), modèle qui n'a pas été suivi ; le mélange *10-5* pourrait donc être ajouté à la liste des mélanges rares dressée plus haut.

Je n'ai pas plus trouvé le *6* marié au *10* qu'au *7*.

Un *7* vient se ranger dans un couplet de ballade de *10* (il y marque l'entrée du second groupe de rimes (p. 176-7), comme le *5* de l'exemple de Deschamps que nous venons de rapporter, chez Machaut, Agnès de Navarre et son frère, Wenceslas, Christine de Pisan, Froissart et Deschamps (p. 169 à 188) ; Molinet est seul *(Faictz Dictz* et *Saint Quentin)* à avoir juxtaposé les deux mètres en un groupe lyrique (p. 105, 127, 150).

Juxtaposition analogue du *10* et du *8* chez Molinet et chez G. Flameng (p. 105) ; dans les strophes libres, ils sont juxtaposés plutôt que mêlés dans le *Saint Adrien*, le *Siege d'Orleans*, chez Greban et chez Molinet. Blosseville dans le virelai passe d'un de ces mètres à l'autre, quand il passe du refrain au couplet. Il ne s'est trouvé

pour entrelacer les deux mètres dans des couplets de ballade que Christine de Pisan (p. 170, 172-3), et Villon dans une ballade en jargon (p. 176).

5. Le *12* en combinaison. — Le *Siege d'Orleans* est la seule œuvre où aient été combinés de plusieurs façons le *10* et le *12*, dans des douzains (p. 116).

6. Combinaisons diverses. — Nous dresserons une liste schématique des combinaisons où entrent trois mètres différents ou davantage :

2-3-7, rare (Martin le Franc, p. 140);

3-4-5, propre à Froissart (p. 97, 122, 132);

3-4-6, rare (C. de Pisan, p. 97);

3-4-7, un des plus fréquents chez Froissart (p. 97, 112, 120, 131-2, 155, 161), et dans les ballades d'Agnès de Navarre et de Christine de Pisan (p. 173, 178, cf. aussi 211);

3-4-8, rare (Froissart, p. 144, C. de Pisan, p. 132, G. Alexis, p. 114, *S. Remi*, p. 107);

3-5-7, chez Agnès de Navarre (p. 153), Froissart (p. 132, 192), Chartier et Greban (p. 97, 122, 127, 132);

3-5-8, seulement chez Froissart (p. 132);

3-6-7, chez Molinet (p. 162);

3-6-8 peut à peine compter comme ayant existé (*S. Remi*, p. 109);

3-7-8, chez Greban (p. 127), dans le virelai et le rondeau chez Robertet, Mgr Jaques (p. 195) et Ernoul de Créquy (p. 210);

3-7-10 n'existe qu'en groupe lyrique dans le *Saint Quentin* (p. 160);

4-6-10, chez Pra (p. 112), Molinet (p. 150, 163) et dans le VIIe traité des *Arts de rhetorique* (p. 98);

4-7-8, propre à Froissart (p. 97);

6-7-8, également propre à Froissart (p. 97);

6-10-12, chez Agnès de Navarre (p. 164);

8-10-12, dans un septain monorime de la *Passion de Semur* (p. 142).

On pourrait ajouter une liste d'exemples — le plus souvent isolés — où plus de trois mètres différents sont entrelacés dans une même strophe :

3-4-7-8 (C. de Pisan, p. 109, 134), *3-5-8-10* (Greban, p. 98), *4-5-6-7* (Chartier, p. 155), *4-6-7-8* (C. Pisan, p. 97), *1-2-3-4-6-8* (*R. A. S. R.*, p. 152, neuvain), *3-4-5-6-7-8* (C. Pisan, p. 153, 155, dix-huitain).

En résumé :

A partir de G. Chastellain, il y a eu au quinzième siècle un effort vers l'emploi des mètres longs, plus grande fréquence du décasyllabe, tentatives çà et là de couplets en alexandrins ; le vers alexandrin, à la fin du siècle n'est guère familier qu'à Jacques Milet. C'est donc entre 1480 ou 1490 et 1540 qu'il faut étudier le mode de propagation, de développement de ce vers parmi les poètes.

Il y a certainement progrès général des rythmes pairs au cours du xv[e] siècle, aux dépens du vers de 7 syllabes ; Greban et Molinet lui font plus de place que leurs contemporains, et cette place est encore chez les deux auteurs fort limitée ; Chastellain et Molinet usent du *6* dans leurs chroniques en vers.

Le mode préféré du mélange des mètres a été la juxtaposition ou l'entrelacement de deux vers de longueurs sensiblement différentes : *7* et *3*, *8* et *4*, *10* et *4*. Le *7*, mètre si employé au xiv[e] et au commencement du xv[e] siècle, s'accole volontiers au *4* et au *5*, mais jamais au *6*. A partir du premier tiers du xv[e] siècle, d'autres combinaisons : *4-6*, *8-3*, *8-5*, *8-6*, *10-3*, *10-5* se répandent ; *10-7* est assez ancien mais paraît sous des formes peu variées ; *8-7* est ancien aussi mais presque cantonné dans des couplets de ballade ; *10-8* est rare, *10-12* l'est encore davantage. Dans les strophes où les mètres en composition sont plus de deux, les types *3-4-7*, *3-5-7* et *3-4-8* sont de bonne heure les plus fréquents ; *4-6-10* fait des progrès sensibles au xv[e] siècle.

7. Proportion et emplacement des vers plus courts à l'intérieur de la strophe. — Le mètre long et le mètre court ne se partagent d'ordinaire pas également le nombre des vers ; Froissart, à qui l'on doit des types de ce genre, n'a pas été souvent suivi au xv[e] siècle. Le tercet *aab*, le mètre variant avec la rime, a été le modèle sur lequel des strophes plus longues (*aaab*, etc.) se sont longtemps construites (p. 99). Au temps de Froissart et de Christine de Pisan, on termine encore aussi volontiers par le vers plus long que par le vers plus court (p. 97 à 107 et passim); la seconde de ces deux manières, qui devait définitivement l'emporter chez les modernes, s'accuse avec plus de fréquence au xv[e] siècle (p. 87, p. 116-7, conclusion 2) ; une troisième manière consiste à ranger le vers plus court à l'intérieur de la strophe ; elle est déjà connue du temps d'Agnès de Navarre et de Froissart (p. 95-98), elle semble aussi avoir conquis plus de faveur au cours du xv[e] siècle (p. 97-98, 125-6).

Changer de mètre d'un vers à l'autre, soit avec deux, soit avec

trois mètres différents, et en respectant ou non la succession des rimes, est un procédé fort cultivé chez Froissart et ses contemporains (p. 97-106) ; Pra et G. Flameng, presque un siècle après, n'y ont pas totalement renoncé (p. 112, 122).

C. — Cadre de la strophe.

1. *Laisses, couples de lai et strophes.* — Il y a de longues laisses monorimes bâties sur un seul mètre, et qui font figure de strophes, puisque ce sont des couples de lai, chez Christine de Pisan (p. 129, 140) et chez Froissart (p. 160) ; après eux, on peut relever çà et là des exemples de laisses dont les dimensions sont variables et ne semblent pas calculées, chez Chartier (p. 155), chez Martin le Franc (p. 129, 142) et chez Martial d'Auvergne (p. 165). Parmi les œuvres dramatiques, la *Passion de Semur* (p. 129, 142), le *Saint Bernard* (p. 109, 162) et le *Saint Remi* (p. 108, 129, 142, 157) y reviennent de temps à autre ; dans la seconde moitié du xv[e] siècle, c'est Jacques Milet qui de tous les fatistes réunit le plus de couplets courts ou prolongés sur rime unique (p. 86-7, 108-9, 129, 138, 140, 142, 152, 157, 165), à l'instar de Jean d'Outremeuse. Le deuxième traité des *Arts de seconde Rhetorique* donne un spécimen de treizain monorime (p. 162).

On peut donner figure de strophes à des groupes de vers monorimes, si les groupes rangés en série sont d'égale dimension et si la rime change d'un groupe à l'autre, premier procédé ; si le mètre change à l'intérieur de chaque groupe, toujours à la même place, la rime se continuant ou changeant d'un groupe à l'autre, second procédé. La première page de quelques chapitres de notre seconde partie (p. 86, 108, 129, 142) rassemble un certain nombre d'auteurs ; on y voit Chastellain, Molinet, G. Flameng, G. Alexis, si Greban y manque. Pour le tercet monorime, il n'existe guère, dans les compositions dramatiques, en dehors du *Saint Remi,* de la *Destruction de Troye* et de la *Passion de Semur* (p. 109-110, conclusion 1).

2. Sans entrelacer les rimes à proprement parler, on peut ne pas faire coïncider le changement de rimes et la fin du groupe ; on obtient une série de strophes, tercets *aab*, *bbc*, *ccd,* etc, quatrains *aaab*, *bbbc*, etc, qui ressemble à la laisse en ce que la dimension, le mode de terminaison sont laissés au caprice du poète. Les spécimens que nous avons relevés (p. 87, 109) sont en vers coupés. La

« chaîne sans fin » des tercets de ce mode a eu moins de succès que la chaîne de quatrains ; on a pu voir (p. 88 et 110) nos conclusions particulières sur l'emploi de ces deux procédés chez les divers auteurs. Greban qui manquait parmi les auteurs que nous avons eu à énumérer à l'alinéa précédent est ici présent ; inversement, ici font défaut G. Chastellain et G. Flameng qui étaient là-bas ; l'auteur du *Saint Quentin* que nous rencontrons des deux côtés prouve une fois de plus qu'il a connu plusieurs maîtres d'originalités différentes.

3. On peut ranger encore sous la rubrique de la laisse, à côté de quelques couples de lai, certains groupes de vers construits sur deux rimes plates juxtaposées (p. 88-9, 126, ex. du *S. Remi*, p. 161) ; les exemples sont de plus en plus clairsemés de la fin du XIVe à la fin du XVe siècle ; il n'y a pas de fait caractéristique à noter sur ce point ; le procédé n'a jamais été durant cette période véritablement en faveur.

4. Il pourrait en être dit autant de la rime croisée (p. 89, 90) et en général de groupes très amples bâtis sur deux seules rimes, 31, 39 ou 44 vers chez Froissart (p. 161, 164, 166), 26 vers chez Molilinet (p. 164), etc ; ce ne sont pas là des strophes lyriques, mais cette forme métrique est très propre au récitatif des personnages de théâtre ; la rime croisée et suivie, *abab, baba*, ou *abab, bcbc,* est, elle aussi, une chaîne sans fin, beaucoup plus généralement pratiquée que les types *aaab, bbbc*, *aab*, *bbc*, etc, que nous avons vus tout à l'heure et qui, par le mélange des mètres, conservent un caractère lyrique. L'occasion s'est déjà trouvée de dire avec quelques détails (p. 84-5, au chapitre de la rime plate, et p. 90, 93) quelle extraordinaire fortune a eu vers 1450 le quatrain à rime croisée et suivie.

Chez certains auteurs dramatiques, G. Flameng, l'auteur du *Siege d'Orleans*, et l'auteur du *Saint Bernard de Menthon,* ce n'est plus une chaîne, c'est une juxtaposition de tronçons de 8 vers, qui peuvent légitimement passer pour des strophes, au même titre que les huitains des œuvres lyriques, satiriques ou didactiques, dont une liste a été donnée p. 91-2.

5. Certains auteurs dramatiques sont arrivés à faire des laisses en sixains comme ils avaient fait des laisses en quatrains, mais ils sont rares (p. 118, conclusion 5) ; plus nombreux sont ceux qui ont, par l'enchaînement des rimes, élargi le sixain en douzain (p. 118-119, conclusion 6) comme certains, cités à l'alinéa précédent, avaient converti le quatrain en huitain, pour base de leur récitatif. Ce

même souci d'enchaînement des rimes chez les auteurs dramatiques apparaît encore dans le dizain (p. 137, conclusion 1, 2°).

A plusieurs reprises, au cours de ce travail, j'ai dû faire remarquer combien cette préoccupation d'enchaîner les rimes pour assister la mémoire des interlocuteurs est dominante dans les œuvres de théâtre ; des types nettement déterminés de quatrains et de sixains deviennent des groupes distendus de 5, 6, 7, 8 vers par l'adjonction d'un vers placé avant (je l'ai appelé quelquefois « vers amorce »), ou après (« vers prolonge »), mis dans la bouche d'un autre interlocuteur. C'est ainsi que j'ai pu évincer bien des exemples de plusieurs spécimens de cinquains (p. 129-130 et 133, conclusion 3) et les rattacher au quatrain, de spécimens de sixains (p. 118, conclusion 4, p. 120-121, conclusion 2), de septains (p. 146, conclusion 1), de huitains (p. 134 et 137, conclusion 1), de treizains (p. 162-3). Seul le sixain *aababb*, issu du quatrain par le souci d'enchaînement des rimes, est devenu chez l'auteur du *Saint Quentin* (p. 120 et 123, fin de la conclusion 2) une véritable base lyrique. C'est au même auteur sans doute que l'on doit la strophe *aaabab* (p. 123, conclusion 3 et note 2), quatrain croisé suivi d'une rime plate.

D. — Jeu des rimes dans la strophe.

a. Les bases. — En gros, toutes les combinaisons de rimes dans la strophe peuvent se ramener à trois types, la rime répétée, la rime croisée, la rime en tercet *aab*.

1. De la rime répétée nous avons déjà parlé à propos des groupes monorimes, des tercets et quatrains indépendants ou à rimes suivies. En particulier dans le sixain (p. 123, conclusion 3), le procédé de juxtaposition des vers de même rime l'emporte, au temps de Froissart et de Christine de Pisan, sur la combinaison par croisement ; mais pour bien d'autres groupes il se retrouve çà et là au xve siècle (p. 89) ; il se retrouve dans le cinquain *aabba* chez Froissart et Chartier, né chez eux du quatrain *aabb*, plutôt ce semble, que du quatrain *abba*, dans le cinquain *aaabb* (p. 130) ; les cinquains *abbba*, des mêmes, et *aaaba*, de Froissart, représentent comme *aabba* un minimum de croisement ; même remarque à propos de plusieurs septains de Froissart (p. 144), rarement reproduits au xve siècle.

2. La rime croisée et la rime embrassée ne doivent pas être trai-

tées séparément ; celle-ci ne diffère de celle-là que par une interversion de croisement pour les vers 3 et 4 ; elle a d'ailleurs une importance infiniment moins grande que celle-là, au cours de la période étudiée dans le présent travail. Laissant de côté la rime croisée simple dont il a été parlé à propos de la laisse et de la strophe, je ne traiterai ici que des combinaisons de strophes fixes issues de la rime croisée ou embrassée.

Il est assez curieux qu'une strophe comme le cinquain *ababa* soit née assez tard (p. 133, conclusion 1), que le sixain *ababab*, fréquent chez les modernes, ait une existence si peu ferme (p. 90 et 123, conclusion 3), et manque totalement comme couplet de la ballade. La ballade à strophe de six vers (p. 168) est bâtie, de Machaut à Mercadé, sur une rime croisée suivie d'une rime plate : *ababcc* (p. 123, conclusion 3 et note 3) ; le septain *ababbcc*, dérivé du même type de rime croisée, a eu beaucoup plus de vie, et jusqu'à l'extrême fin du xve siècle, soit dans les strophes libres, Mercadé, Greban, Pra exceptés (p. 144-5, p. 146, conclusion 2, Pra préférait *ababcbc*), soit dans la ballade (p. 168-9). Le huitain *ababbaab* est ancien, mais il a été assez vite abandonné (p. 100 et note 1, p. 172, p. 105, conclusion 2) ; *abababcc*, l'ottava rima des Italiens si proche des types de sixain et de septain que nous venons de voir, et *ababbbcc*, n'ont pas de vie (p. 102 et 103, conclusions 5 et 6) et je n'ai pas rencontré de strophe de ballade de ce modèle ; au lieu de ces formes prévisibles et attendues, c'est le huitain *abaabbcc* qui a triomphé au xve siècle (p. 103, conclusion 4, et p. 173), il ne présente de croisement de rimes qu'aux deux premiers vers. Ce croisement des rimes au commencement des strophes est caractéristique au xve siècle (p. 137, conclusion 1, sur le dizain, 1°, p. 153-4, 156, conclusion 3, sur le neuvain) et en particulier pour les strophes de ballade, de 7 à 11 vers (p. 168-177). Même croisement pour la presque totalité des types de rondeaux à première strophe de 2 à 4 vers (p. 200-208).

Le cinquain *aabba* qui a eu une grande fortune dans le rondeau (p. 133, conclusion 1, et p. 208-211), est le quatrain à rime embrassée avec amorce, tandis que le même cinquain dans les couples de lai de Froissart, comme il a déjà été dit, paraît né du quatrain *aabb* ; quand la première strophe du rondeau a quatre vers, c'est en effet *abba* qui est la disposition prédominante.

3. La rime en tercet *aab*, des trois types auxquels peuvent se ramener tous les autres, est certainement le plus fécond. Je n'en répèterai pas l'historique, ni toutes les conclusions particulières qui ont pu être tirées à propos du sixain et du douzain (p. 116-119).

Ajoutons ici que le sixain *aabaab* (et ses multiples qui ont eu tant de succès de la fin du XIV[e] siècle à la fin du XV[e], cf. p. 110-116), ne s'est substitué si complètement au type *aabccb*, beaucoup plus ancien, et en même temps le type favori des modernes (p. 122, conclusion 1), que parce qu'il rappelait de plus près et plus nettement le quatrain *abab* et ses multiples ; ici et là, même division possible en membres pairs, balancement analogue des deux mêmes rimes. Les exemples de strophes isométriques de ce type sont beaucoup plus nombreux dans les compositions dramatiques que dans les autres genres.

4. Bases combinées. — Le type de cinquain *abaab*, qui est une combinaison des deux éléments que nous venons de comparer l'un à l'autre, naquit ou du moins se développa assez tard, et naturellement sa fortune fut limitée ; à ce qu'il semble, c'est Greban qui a fait son succès au XV[e] siècle (p. 133, conclusion 2, p. 137, conclusion 1) ; Chastellain le présente, mais assez rarement (p. 134, bas). Avant eux le cinquain était un quatrain distendu, par redoublement du premier ou du dernier vers ; les dizains les plus anciens, quand ils sont divisibles par le milieu, commencent par *ababb* (p. 135) (1), et de même pour la ballade et le chant royal (p. 174-6, 187) ; quand le onzain est divisible en 5 + 6, c'est toujours *ababb* qui règne à l'exclusion de *abaab* (p. 157-9, 176-7, 188) ; le seul exemple antérieur au temps de Greban est tiré de l'édition de 1617 des œuvres de Chartier (p. 157, bas). Des preuves complémentaires peuvent encore être tirées, d'abord, du chapitre du neuvain : plusieurs exemples très rapprochés l'un de l'autre sont tirés de la *Passion d'Arras* (p. 153, bas), laquelle date du temps où Chastellain pouvait atteindre à la trentaine ; ensuite, du douzain (5 + 7, p. 178, 188), du treizain (5 + 8, p. 178), de la strophe de chant royal de 14 vers (5 + 9, p. 188), de la strophe de ballade de 15 vers (5 + 10, p. 178), de la strophe de chant royal de 16 vers (p. 188). Chastellain a encore gardé *ababb*, dans une strophe de ballade de 16 vers (p. 179). C'est donc vraisemblablement entre 1430 et 1440 qu'a commencé à se répandre ce type de cinquain.

On me dira : le type *aabab* ne s'est-il pas produit plus tôt ? — Il faut en convenir, *aabab* est bien antérieur à *abaab* ; je le rencontre déjà chez Christine de Pisan et chez Froissart, mais seule-

(1) On pourrait m'objecter l'exemple, d'ailleurs unique, de Deschamps : *abaabaabba* (p. 134); mais la division en deux cinquains ne s'y impose pas à l'exclusion de toute nature; on peut y voir un sixain au centre, flanqué des mêmes rimes en croisure.

ment en queue de dizain (p. 135, 175, 187) ; quand la première partie a été le cinquain *ababb*, la seconde se présente souvent sous la forme *ccdcd,* qui n'est que *aabab* désigné sous d'autres lettres à cause du changement de rimes ; mais dans ce cas, il ne s'agit que de deux quatrains, l'un, prolongé, l'autre, précédé d'un vers amorce, et accolé au premier ; de même en fin de neuvain : *ccbcb,* chez Agnès de Navarre et Machaut, etc. (p. 153-4, 174, 186), de onzain (p. 159, 177, 187-8), de strophes de 12, 13, 14 ou 16 vers (p. 178-9, 188).

Le type *abaab* n'a-t-il pu se présenter, lui aussi, en queue d'une strophe plus longue, déguisé en *bcbbc, babba, cdccd,* etc. ? A vrai dire, on trouvera parmi les onzains les deux types *aabaabbabba* et *aabaabbcbbc,* représentés le second, par Chartier, le premier, par Deschamps ; et il faut choisir entre la division 6 + 5, et la division 7 + 4 (sixain prolongé et quatrain à rime embrassée). En fait, il est plus probable que ce sont là des douzains défectifs, auxquels les auteurs, après en avoir réalisé de fortuits, ont trouvé quelque grâce et qu'ils ont reproduits délibérément comme un type de strophe nouveau. C'est peut-être dans ces douzains « approchés » de Chartier ou de Deschamps, que Chastellain, l'auteur de la *Passion d'Arras* et Greban sont allés tirer le cinquain *abaab,* pour en faire une base lyrique. Il n'avait pas passé, comme son voisin *aabab,* en queue de neuvain, de dizain, de onzain, etc., dans la ballade ou le chant royal.

5. Bases élargies. — Le tercet à lui seul a suffi à suggérer la base lyrique de quatre vers *aaab,* sur laquelle on a construit très tôt un grand nombre de strophes variées ; huitains, douzains, seizains, vingtains, etc. (p. 96-8). En particulier le seizain est, par sa fortune, parallèle au douzain (*aab quater,* ou avec inversion de rimes au second sixain) auquel il fait pendant ; mêmes noms d'auteurs dans les deux répertoires (p. 96-8 et 112-6), et même fréquence relative chez chacun d'eux ; à peine pourrais-je citer deux ou trois ouvrages où le douzain est pratiqué alors que ce seizain y manque : la *Passion d'Arras,* la *Vengeance,* et le mystère du *Siege d'Orleans* ; encore l'est-il peu. Le seizain ne diffère du douzain que parce qu'il forme un tout de caractère nettement lyrique, plus séparable du contexte ; le douzain, surtout dans la seconde moitié du xve siècle (p, 119, conclusion 6, *b*), est, sur trois rimes, une forme plus ample que le huitain *ababbcbc,* mais voisine d'elle. Le seizain est plus souvent bâti sur deux rimes que sur trois (p. 99, conclusion 2) ; il est rarement en vers de 10 syllabes (p. 97-8).

Les bases analogues, mais plus larges, de 5 vers : *aaaab* (p. 131-3), de 6 vers : *aaaaab* (p. 121-2), de 7 vers ; *aaaaaab* (p. 144), sont connues et pratiquées d'une extrémité à l'autre de notre période, mais la première est la plus fréquente après la base de quatre vers *aaab* ; la base de 6 vers est encore représentée au xve siècle par Chartier, Chastellain, Greban, Milet, Flameng ; celle de 7 vers, ne l'est plus que par Greban (à peine), Flameng et le *Saint Quentin* ; le *Saint Quentin* est seul à posséder les bases de 8 vers *aaaaaaab* et de 9 vers *aaaaaaaab* (p. 101, 102, conclusion 3, 154, 156, conclusion 4) ; J. Milet a été seul à tenter la base de 11 vers : *aaaaaaaaaab* (p. 160) laquelle manque, ainsi que la précédente, chez Christine de Pisan et chez Froissart. L'auteur du *Saint Quentin* a été au bout de ce procédé ; il a étendu la base *aa...ab* jusqu'à 19 vers et réalisé ainsi un ensemble lyrique de 76 vers sur deux rimes (p. 166).

6. Bases élargies combinées. — Ce que nous avons à dire du septain *aabaaab* rappelle les remarques faites sur le cinquain *abaab* ; ce septain est une combinaison des deux bases lyriques de 3 et 4 vers, comme le cinquain est un composé des éléments du quatrain et du sixain ; il est né aussi tard ; Christine de Pisan l'avait bien essayé une fois dans la ballade (p. 169), mais il n'est vraiment répandu qu'à partir de G. Chastellain (p. 143 et 144, conclusion 1). Quand des strophes de ballade ou de chant royal plus longues commencent par un septain (neuvain, p. 174, douzain, p. 177, n° 4, 178, n° 7, quatorzain, p. 178, n° 2, quinzain, p. 179, n° 2), c'est le type *aabaabb* qui se présente régulièrement (Villon est seul à employer *aabccbb*, p. 178, n° 8). D'une façon générale, le septain n'a été longtemps qu'un siaxin prolongé ou amorcé pour la plupart des formes (p. 144-5, 146, conclusion 1) ; la strophe de ballade de 14 vers, chez Eustache Deschamps, se résout en deux sixains augmentés chacun d'un vers à l'endroit où ils se soudent : *aabaab-b-c-ccdccd* (p. 178). On peut donc dire que le vrai cinquain et le vrai septain, en d'autres termes, les types de cinquain et de septain irréductibles aux strophes de dimensions voisines, ne se sont solidement formés qu'au xve siècle.

La tentation devait venir d'étendre au neuvain et au onzain le procédé qui avait réalisé le septain *aabaaab*. Le neuvain *aaaabaaab*, qu'on trouve chez Agnès de Navarre, Christine de Pisan et Charles d'Orléans (p. 153) peut être contesté, comme réductible au huitain ; on ne rencontre qu'une fois, c'est chez Christine de Pisan, le neuvain *aaabaaaab* (p. 154) ; le onzain *aaaaaaabaab* de G. Chastellain (p. 159) est une forme tout à fait exceptionnelle. Christine de

Pisan avait imaginé aussi le huitain *aabaaaab* (p. 100 et 102, conclusion 2), qui ne devait pas être imité.

Comme on avait marié la base de 4 vers *aaab* au tercet *aab*, on la maria à la double rime plate ; *aaabaabb*, répété par G. Chastellain huit fois de suite (p. 100), a inspiré plusieurs de ses contemporains ou de ses cadets, lesquels ont tenté des formes voisines ; à vrai dire, la réduction du huitain au sixain (même page et p. 102, conclusion 1) reste possible pour la plupart des cas. On ne peut pas affirmer non plus que le sixain *aaabab* qu'on ne trouve que dans les *Faictz et Dictz* et le *Saint Quentin* se ramène à cette base *aaab*, augmenté des mêmes rimes croisées une fois.

b. Le nombre des rimes. — 1. Résumé des faits. — Des strophes d'Adan de le Hale de 10 (p. 135-6), de 11 vers (p. 156) sur quatre ou cinq rimes sont plutôt des touts de juxtaposition que des strophes organisées. Je n'ai donné quelques-uns de ces exemples, qu'afin qu'ils servissent de points de repère (cf. p. 116). Les plus anciens auteurs qui aient été lus pour le présent travail sont d'un temps où *aabaab* avait déjà succédé à *aabccb*, plus ancien (p. 116, conclusion 1 et 122, conclusion 1). Toutes les strophes libres sont, à cette époque, sur deux rimes, comme les couples de lai. La troisième rime n'apparaît dans le septain qu'un peu avant Ch. d'Orléans (p. 144-5), dans le huitain, qu'au commencement du xve siècle (p. 101-2), dans le neuvain, à part un exemple d'Agnès de Navarre (p. 153), que chez Robertet (p. 154) ; le dixain est beaucoup plus souvent sur deux rimes que sur trois chez Deschamps (p. 135-6) ; le onzain n'apparaît sur 3 rimes qu'avec Chartier (p. 158) ; chez lui aussi se trouvent le douzain *aabaabbbcbbc* (p. 114) et le seizain analogue (p. 98) ; un seul exemple de quatorzain sur trois rimes se rencontre au temps de Christine de Pisan (p. 149, bas). C'est encore Chartier qui a le premier réuni 3 rimes dans la base *aabc* du seizain (p. 99) ; les autres seizains antérieurs à la *Passion d'Arras* n'ont que deux rimes (p. 106-7). Les groupes de vers plus longs sont d'ordinaire sur deux rimes (par exemple le vingtquatrain jusqu'à Fredet p. 122). La 4e rime apparaît dans les neuvains et dizains au temps de Charles d'Orléans ; dans des bases lyriques de 4 ou de 6 vers, les premiers essais sont de Mercadé (p. 122), les autres sont de Flameng et de G. Alexis (p. 99, 122). Christine de Pisan a devancé G. Alexis, dans un dizain de ballade sur cinq rimes : *abcde bis* (p. 176, n° 10) ; d'Agnès de Navarre, aussi, on a une base lyrique de cinq vers sur trois rimes (p. 131), deux faits exceptionnels.

D'une façon générale, pour la ballade, que nous avons jusqu'ici tenue à l'écart dans cet examen du nombre des rimes de chaque strophe, les plus anciens auteurs ont affectionné la juxtaposition de plusieurs groupes de rimes indépendantes ; on s'en rendra compte en parcourant les types divers et leurs fortunes respectives (p. 168-79 et 186-8) ; pour ne prendre qu'un exemple, le huitain de ballade *ababccdd* (p. 170) est aussi fréquent au temps de Christine de Pisan que *ababbcbc*, lequel devient de beaucoup le plus usité à partir de Charles d'Orléans ; les arguments qu'on pourrait tirer des strophes de 9 et de 10 vers sont encore plus frappants.

2. Interprétation des faits. — Il y a à cela une raison. La strophe de ballade peut n'avoir pas par elle-même une grande cohésion ; elle appartient à une forme fixe, où elle est reproduite identiquement trois fois ; elle est assurée contre tout danger de désagrégation.

Au contraire, dans les strophes libres, la nécessité de cohésion intrinsèque des rimes est plus grande. C'est pourquoi les Christine de Pisan, Froissart et Deschamps continuent les deux mêmes rimes d'un bout à l'autre de la strophe, même s'il ne s'agit pas de couples de lai. Les strophes les plus longues que j'ai eu à classer à la fin de chacun des chapitres sont de ce mode (v. en particulier p. 160-1, 165-6) ; on est loin alors, dans la poésie lyrique libre, du mode de groupement des rimes que l'on voit dans les chansons et partures d'Adan de la Hale. Plus tard, dans la seconde moitié du xve siècle, Molinet et Milet, sans parler des autres, ont pris la fantaisie de construire des groupes lyriques de grande dimension sur deux rimes seulement.

C'est le grand succès du double quatrain croisé *ababbcbc* dès le xive siècle (ce succès a-t-il été préparé par le type *aaab, bbbc, cccd*, etc. ?), qui a amené les poètes à créer sur trois rimes des types de strophes nouveaux, d'une cohésion suffisante. Je n'ai plus besoin de rappeler toute l'importance qu'a prise dans la versification des compositions dramatiques le principe des rimes suivies. Il assure la continuité du discours, en permettant de renouveler indéfiniment les rimes. Au temps d'Alexis, la strophe libre de 12 vers (p, 125-6, et 127, conclusion 2) a conquis la variété de rimes des couplets de chanson et de partures d'Adan de le Hale ; encore est-elle plus combinée, plus organique chez celui-là que chez celui-ci. Les poètes qui, comme Chartier et Mercadé, ont, à la suite de tentatives isolées d'Agnès de Navarre et de Christine de

Pisan, fait jouer d'emblée trois rimes au départ de la strophe, dans ce que j'appelle une base lyrique (p. 99, 122, 131), ont été en somme peu suivis.

3. Confirmations. — La strophe de la ballade n'a-t-elle donc pas évolué parallèlement à la strophe libre ? La strophe bâtie sur deux rimes, d'une part, et le huitain à rimes suivies *ababbcbc,* d'autre part, n'ont-ils pas engendré des types nouveaux de ballades ? — A la vérité, je ne vois nulle part dans les listes de mes lectures, ni Machaut, ni Deschamps, ni Froissart (excepté pour le huitain *abababab,* p. 169, n° 2) s'écarter de la coutume de juxtaposer deux ou trois groupes de rimes indépendantes. Agnès de Navarre donne par exception un type de strophe de 14 vers sur deux rimes (p. 178); Christine de Pisan a un certain nombre d'innovations de ce genre à son actif (p. 168, n° 4, 169, n° 4, 170, n° 4, 172, n°s 9, 10, 11, 175, n° 4); Charles d'Orléans s'est rencontré avec elle une fois (p. 170, n° 4) et il a, à son tour, essayé d'autres groupements de vers sur deux rimes (p. 172, n°s 7 et 8, p. 173, n° 2). Dans les *Cent Ballades,* on a bâti des strophes de ballade, similaires, de 10 et de 12 vers (p. 176, n° 11, p. 177, n° 2). Il reste vrai que les strophes de ballade sont restées en grande majorité fidèles à la tradition de ne pas enchaîner ou combiner les couples des rimes, et que le chant royal est resté, lui, tout à fait à l'abri de ces innovations.

Une autre raison favorable à l'interprétation que je propose de ces faits me vient des exemples du septain *ababbcc* et du huitain *abaabbcc*. Le septain *ababbcc* est ancien dans la ballade (p. 170-1) et ailleurs il a eu du succès assez tôt (p. 144-5), c'est-à-dire en un temps où selon la remarque que nous avons faite, une strophe qui se présentait sur plus de deux rimes, enchaînait la troisième à l'une des deux autres. L'exception présente ne fait que confirmer la règle, car ces septains participent de la « forme fixe » en ce qu'ils présentent au dernier vers un proverbe ; en d'autres termes, le proverbe fait, pour ces strophes, office de refrain de ballade ; ce n'est que peu à peu que cette disposition de rimes a été utilisée pour des strophes tout à fait libres. Le huitain *abaabbcc* (p. 101) est né de ce septain et se termine encore de temps à autre par un proverbe ; mais, dès sa naissance, il n'est pas aussi étroitement que le septain asservi à cet usage. Flameng et Molinet, l'auteur du *Debat sans conclusion,* sont en ce point plus sévères que Chastellain ; cette forme de huitain, faisant le chemin inverse à celui qu'avait fait le septain, est passée en ballade avec l'auteur du *Saint Quentin*

(p. 173, nº 12). Le neuvain analogue *aabaabbcc* est peut-être antérieur à Robertet qui, dans nos listes, nous en donne le premier exemple (p. 154) ; chez lui, il ne se termine pas à l'ordinaire par un proverbe ; je ne le trouve en couplet de ballade que dans le *Breviaire des Nobles* (p. 174, nº 9) ; bref les exemples relevés sont trop rares pour que nous puissions prononcer que cette disposition de neuf vers est plus ancienne en strophe libre qu'en couplet de ballade.

E. — Traditions et Innovations. Écoles et Personnalités.

Les poètes qui ont écrit dans la période dite du moyen français ont jusqu'ici été assez souvent rassemblés dans une même catégorie, et exécutés d'une sentence sommaire et uniforme : « procédés, gymnastique de mots, difficultés cherchées pour le plaisir de les vaincre » etc. Je ne m'aventurerai pas à dire que le « métier » fût toute la poésie pour tous les auteurs que j'ai lus et indexés, mais il en était la principale réalité, et c'est par des différences de métier que j'essaie ici de séparer les générations, les groupes et les individus.

a. De Machaut à Chastellain. — 1. Machaut, Wenceslas, Agnès de Navarre ont des formes lyriques assez peu variées, comparées à Christine de Pisan, à Froissart, à Eustache Deschamps ; la fécondité d'invention de types chez ces trois auteurs, en particulier chez le dernier, est curieuse, soit pour les couples de lai, soit pour les formes fixes, ballade, virelai et bergerette, rondeau (p. 182-4, conclusions 2, 3, 4, p. 196-6, conclusions 2 à 6, p. 212, conclusion 1). Un autre trait commun est la prédilection pour les longues strophes sur les mêmes rimes. Entre les différences individuelles assez nombreuses que je pourrais énumérer, je ne rappelle que celles-ci : Christine de Pisan, pour les strophes de ballade sur deux rimes, Deschamps, pour les dimensions et la disposition de rimes de l'envoi, et tous deux pour les formes du rondeau, sont beaucoup plus riches de formes variées que Froissart, lequel s'est surtout exercé aux strophes de 12, 16, 20 vers et plus ; le neuvain assez peu vivant chez Deschamps, encore moins chez Christine, manque tout à fait chez lui ; pour le septain et ses multiples, ils sont plus rares chez elle que chez eux. Deschamps l'emporte sur les deux autres par la fréquence des onzains, treizains, quinzains, ou des

multiples de ces formes, par l'emploi du vers de 10 syllabes, enfin par le nombre de ses chants royaux, genre assez pauvrement représenté chez Froissart, et absent, pour autant dire, de l'œuvre de Christine. Il a presque dédaigné les bases lyriques du type *aaab, aaaab,* etc. Beaucoup de ces diverses inventions seront comme perdues pour la génération suivante (cf. p. 196, conclusions 2 et 3); quelques-unes se retrouveront assez tard, recueillies ou réinventées par Milet ou par Molinet.

2. Charles d'Orléans n'a pas été fréquemment en quête de nouvelles formes; il a cependant essayé dans la ballade, à l'exemple de Christine de Pisan, des groupements de vers sur deux rimes que mes lectures ne m'ont pas fait rencontrer chez d'autres (v. conclusion D, p. 250); de même dans le virelai et la bergerette (p. 197, conclusions 5 et 6) et le rondeau (p. 213, haut). Chartier est plus curieux. Il représente encore un certain nombre de couples de lai ou de strophes de complaintes faites à la manière des trois auteurs que nous avons plus haut rapprochés l'un de l'autre (p. 89, 94, 97, 112-3, 132, 135, 144, 155); elles deviendront déjà rares dans l'œuvre de Chastellain. Pour certains types de seizains d'abord construits en vers coupés, il a contribué à répandre le modèle isométrique (p. 98, 106, 113), il fait un peu plus de place au vers de 10 syllabes (mêmes pages, et 176, 179, etc.); il introduit une troisième rime dans des formes qui n'en comportaient avant lui que deux (p. 114-5, 146); pour le type *aaab bbbc* (p. 87), il présente un mélange de mètres, dont Greban se souviendra; mais il a peu pratiqué le sixain isolé (p. 111-2, 120-2), le rondeau, le virelai et la bergerette, point le chant royal, et ses types de ballade ne sont ni très nombreux ni très variés (p. 183-5, conclusions 3 et 4, p. 213, alinéa 2).

3. G. Chastellain ne présente pas dans ses œuvres imprimées les quatrains en série indéfinie *aaab, bbbc, cccd,* etc., connus de la plupart des grands auteurs (Deschamps excepté) antérieurs ou postérieurs à lui (p. 87-8). Il fait quelque emploi de l'alexandrin (p. 89), et il est l'un des premiers auteurs du XVe siècle à répandre l'emploi du vers de 10 syllabes (p. 90, 93, 95, 98, 100, etc.), pour ne prendre d'exemple que sur quelques pages. Il conserve les bases *aab, aaab, aaaab* et les similaires, mais il n'y ajoute pas. Entre les huitains, il ne revient pas fréquemment au type d'Oton de Grandson *ababbcbc* (p. 92-3), il y préfère *abababab,* plus rare avant lui que la forme précédente (p. 90); mais c'est le type *abaabbcc* qu'il tend le plus à répandre (p. 101 et 103, conclusion 4 et ci-dessous,

p. 256, *Passion d'Arras*), maître direct en cela de G. Flameng, de Molinet et de Cretin (p. 104-5). Il est encore suivi par Flameng pour le sixain *aabccb* qui renaît au xve siècle (p. 122, conclusion 1). Il reste en même temps fidèle à quelques longues strophes (p. 121-2, 132, 142-3); mais je n'ai pas rencontré chez lui de ces neuvains qu'ont pratiqués Robertet et Chartier (p. 154) ni de treizains; les rhétoriqueurs de la seconde moitié du siècle présentent de ces sortes de strophes, Flameng excepté. Dans la ballade au contraire, il a tenté des modèles nouveaux, sans, d'ailleurs, y être suivi (p. 184-5, conclusions 3 et 4); il n'a pas fait de même pour le chant royal, ni pour le virelai, où je vois le nom de Robertet et de plusieurs de ses contemporains, pas le sien; il a contribué à propager le rondeau à première strophe de cinq vers et à refrain diminué, dit refrain à rentrement. En résumé, si G. Chastellain a joui d'un grand prestige auprès de ses contemporains et de la génération suivante, ce n'a pu être pour sa fécondité d'invention en matière de types de strophes. Ses innovations sont peu nombreuses, mais solides (*aabccb, abaabbcc*).

b. Les fatistes. — Nous ne pourrions pas passer aux poètes et rhétoriqueurs de la seconde moitié du xve siècle, sans nous arrêter à Greban, qui est leur maître autant ou aussi souvent que G. Chastellain. Arnoul Greban est une personnalité; il ne sera jugé ici que par la *Passion,* comme Mercadé par la *Vengeance,* et G. Flameng par le *Saint Didier*; mais dans cette *Passion* même, il apparaît comme très différent des auteurs de telles ou telles compositions dramatiques de date imprécise et desquels, avant de traiter de lui, il est opportun de résumer les habitudes et les essais nouveaux de versification.

J'ai déjà fait, au chapitre de la rime plate (p. 84), une comparaison entre les versificateurs du théâtre dont j'ai eu à indexer les productions. Ce n'est pas à Greban qu'on doit la substitution du quatrain à la rime plate, puisqu'on la voit déjà chez Mercadé. en proportion au moins aussi fréquente (p. 84, 92-3, 95, conclusion 3). En dehors de Mercadé, un certain nombre de compositions dramatiques sont fort pauvres :

1. Le *Saint Clement* (9 220 vers) ne s'écarte de la rime plate que de rares fois, en faveur du rondeau (p. 201, 203, 208), et du vers de 8 syllabes que pour des vers isolés de mesure différente (3, 4, 5, 6, 7, 10 syllabes) en nombre à peu près égal à celui des vers sans rime ou des vers rimant à trois ensemble; des lignes de latin

de longueurs variées riment avec le vers français voisin ; le manuscrit est parsemé de lacunes et de fautes, mais manifestement, l'auteur était lui-même un versificateur peu soigneux.

2. Le *Saint Adrien* (9588 vers) est plus varié par l'emploi des mètres : quelques exemples, clairsemés mais assez réguliers, de vers de 6, 7, 8, 10, 12 syllabes ; le vers de 4 syllabes s'insère assez souvent, comme dans le *Saint Remi*, dans les laisses d'octosyllabes (environ 170 exemples, sur 9600 vers) ; assez peu de formes réductibles au quatrain (p. 86, 93-4, 97 — y ajouter *aaab (ter)* en vers de 8 syllabes, v. 6164-75), ou au tercet (p. 108, 111-3, 121, 126) ; les autres groupes de vers y sont exceptionnels (p. 131, 142-3, 149, 154-5, 158, 166) ; le rondeau y est d'ordinaire banal (p. 201 et 215) ; des vers sans rime (40 environ) ou rimant à trois ensemble (une dizaine de cas). Bref, l'auteur échappe à l'uniformité, mais il n'est en aucun point original.

3. Le *Saint Bernard* (4240 vers) est moins avancé encore ; le quatrain est chez lui en proportion tout à fait infime (p. 89, 93, un huitain *aababbbb*, v. 2522, pourrait être ajouté à la p. 100) ; un seizain (p. 98) et un neuvain $a^7a^3ba^7a^3cb^7c^3b^7$ (v. 394, à ajouter à la p. 154) ; la plupart des strophes lyriques sont de 12 vers (p. 114-5), cf. un sixain, p. 111, en vers de 5 syllabes ou en vers coupés de 7 et de 3 syllabes ; on ne rencontre ailleurs aucun autre mètre ; deux laisses monorimes (p. 109, 162) ; des vers sans rime (une quinzaine) et de très rares exemples de tercets monorimes fortuits : dans l'ensemble, l'ouvrage représente dans l'évolution des formes lyriques un stade antérieur à celui où se tiennent le *Saint Adrien*, la *Passion d'Arras* et la *Vengeance*.

4. Le *Saint Crespin et Saint Crespinien* (4370 vers) est, métriquement, une des compositions les plus pauvres que j'aie lues ; le manuscrit présente quelques lacunes (vers sans rime) ; mais nulle part on ne s'y écarte de la rime plate, le vers de 4 syllabes (400 vers en tout) vient seul çà et là rompre la monotonie de l'octosyllabe.

5. La *Vengeance* de Mercadé (environ 14000 vers) est peu riche en quatrains (p. 92, 94) ; elle présente en exemplaires peu nombreux une assez grande variété de strophes (p. 108, 121-2, 125, 131, 135, 143-4, 149, 153, 158, 226) parmi lesquelles le quatrain, le cinquain, le sixain, le neuvain et le onzain, dont plusieurs types lui sont communs avec la *Passion d'Arras* (p. 94, 131, 121, 121, 153, 158) ; des rares rondeaux qu'on y peut lire (p. 203, 207) aucun n'est régulier ; Mercadé a frayé ainsi la voie aux innovations de Greban, mais il devait peut-être lui-même à Deschamps l'idée

première de ces formes inédites (p. 207) ; il reste timide dans l'emploi des mètres : il s'en tient à l'octosyllabe.

6. La *Passion d'Arras* fait plus de place aux quatrains (p. 92), aux vers refrains (p. 227) ; elle a deux types de onzains communs avec la *Vengeance* (p. 158, Chartier les possédait déjà), mais elle en possède d'autres à elle propres et plus fréquents (*aabaabbbaba*, p. 158) ; de même pour d'autres types de strophes (p. 107, 113, 120, 124-5, 134-5-6, 152-3-4, 159) ; l'auteur mêle aussi rarement que Mercadé, le *7* et le *3* (p. 113, 115) ; il ne connaît pas de formes de septains (*ababbcb* qui s'y présente plusieurs fois est un huitain défectif) ; il ne pratique pas plus que Mercadé les strophes à bases *aaab* que l'on rencontre, quoique rarement, dans le *Saint Adrien* et dans le *Saint Bernard de Menthon*.

Je ne puis me prononcer que du point de vue métrique sur la question de l'identité d'auteur pour la *Passion* et pour la *Vengeance*. Il y a d'assez fortes chances d'après les quelques concordances notées plus haut, pour que Mercadé ait participé à la rédaction de la *Passion d'Arras*, mais il serait téméraire de prononcer que Mercadé en ait écrit ou « rarrangé » les 25000 vers. Qu'on considère ensemble les différences dans l'emploi des mètres (la *Passion* emploie quelquefois le vers de 6 syllabes, — dans les 5000 premiers vers), dans l'emploi du rondeau (cf. les conclusions particulières, p. 215-6), enfin dans celui de la ballade : la *Passion* compte trois ballades sans envoi (p. 168, 175, 177), elle inaugure en cela un procédé qui ne se retrouve pas chez Greban, mais que le *Saint Remi* et le *Saint Didier* reprendront (p. 183, conclusion 2), la *Vengeance* ne peut opposer à ces exemples qu'un double sixain à refrain (p. 122), qui ressemble assez à une ballade mutilée ; on pourra penser alors que Mercadé est intervenu dans certaines parties de la *Passion* ; resterait à déterminer lesquelles ?

En fait, là où il y a accord, les références se rapportent presque uniformément au premier et au dernier quart de l'ouvrage (p. 111, 113, 121, 131, 153, 158), et quelques types propres à la *Passion*, ne se trouvent que dans la partie intermédiaire (p. 120, 124, 125, 136, 158, 203-4-5) ; mais il y a de ces types propres qui se trouvent aux extrémités (p. 107, 134, 153, 154), notamment les ballades (au début du poème) et les rondeaux (p. 201, n° 2, 6 triolets sur 10, p. 206-7-8). Deux seuls moyens se présentent de résoudre la difficulté : ou la collaboration de Mercadé aux parties extrêmes de l'ouvrage n'a été elle-même qu'une collaboration intermittente, comme il est arrivé souvent dans ces sortes de compositions, qui

sont des refaçons ; ou bien Mercadé y a travaillé à un autre moment de sa carrière, postérieur cela va sans dire, quand il était lui-même familier avec une plus grande diversité de types de strophes. Cette seconde explication me paraît préférable à l'autre, en ce qu'il y a, pour certaines formes, comme un développement et un progrès sensible de la *Vengeance* à la *Passion*. Ce qui est nouveau et propre à celle-ci est quelquefois voisin de ce qu'on avait vu dans celle-là (p. 125, 134, 135 etc.).

Il reste établi que cette œuvre, quelle qu'en soit l'authenticité, est une œuvre remarquable, avant celle de Greban, pour la variété des combinaisons. Greban lui est redevable sur plusieurs points, nommément pour certaines formes de rondeaux. Enfin, nous aurions dû noter, p. 101, trois strophes de huit vers *abaabbcc* (vers 17165), identiques à celles que l'on trouve dans G. Chastellain (p. 103, conclusion 4). Lequel des deux auteurs doit cette disposition à l'autre ? la tiennent-ils en commun de quelque devancier ? les données réunies ne me permettent pas de préciser ce point[1]. Jusqu'à plus ample informé, rien ne s'oppose à reporter l'apparition de ce type aux années 1430-1440 (cf. conclusion D, p. 244).

7. La *Passion de Semur* (9584 vers) a été récemment étudiée à différents points de vue et on se reportera, pour la connaître de plus près, aux études de M. Roy, et, après lui, de MM. Streblow, Langlois, Jeanroy et Stengel ; on y rencontre des vers de 4 (fréquents), 6, 10 et 12 syllabes en dehors du vers de 8 syllabes, beaucoup de vers sans rime, ou rimant à trois ensemble; des groupes et laisses monorimes (p. 86, 108-9, 129, 142) et des types de strophes variées, mais presque jamais reproduits en d'autres endroits, ou continués en série (p. 89, 94, 103, conclusions 6 et 7, 113, 117, conclusion 3, 120-2, 130-1, 143, 152, 154, 158-9) ; la plupart ne paraissent pas solidement constitués ; pas de ballades ni de rondeaux. En dehors de l'emploi de l'alexandrin, ce qui mérite d'être retenu, c'est la concordance avec Greban pour la chaîne de rimes *aab, bbc* (p. 109), avec Chastellain pour le sixain *aabccb* (p. 122).

8. Il serait long de cataloguer toutes les formes lyriques employées par Greban (34574 vers) qui étaient absentes des compositions dramatiques que je viens de passer en revue ; il faudrait feuilleter page à page notre seconde partie. La *Passion d'Arras* et la *Vengeance* lui ont offert des modèles qu'il a suivis, strophes en

(1) La même disposition de strophe a été pratiquée par Pierre Michault dans la *Danse des Aveugles* (Hasselt, p. 259-61, 17 huitains en vers de 10 syllabes).

aab (p. 111-4), sixains *abbaab* (p. 121), onzains, pris à eux ou à Chartier (p. 158) ; d'autres, par exemple, *abaabbcc* et les strophes de ballades, qu'il n'a pas pris ; il a ajouté à ces types quelques autres qui ne devaient pas être repris : *abb* (p. 119) — lequel n'a pas eu plus de succès que le type *abbb* de Froissart et de Christine de Pisan (p. 101, 106) —, des types de douzains et de treizains, etc. (p. 124-5, 163). L'influence de Greban sur les fatistes postérieurs s'est fait sentir principalement sur les points suivants :

a) Strophes en vers coupés à base *aaab*, *aaaab*, *aaaaab*, *aaaaaab*, que Chastellain pratique comme lui, et que Flameng et L. Molinet reprendront, le mètre y étant varié ou non (p. 96-98, le *S. Bernard* et le *S. Clement* sont peut-être postérieurs à Greban, 132, 121-2, 127, 144), et la chaîne sans fin *aaab, bbbc* (p. 87) ;

b) le septain *ababbcc*, ancien dans les strophes libres, comme les types précédents, mais que je ne vois pas paraître au théâtre avant Greban (p. 145) ;

c) ce que j'ai appelé le « groupe lyrique » (p. 105-6), qui devait avoir un grand succès chez les Molinet, Cretin, Flameng (p. 127, 139-40, 150, 155, 160, 164), et remplacer auprès d'eux les longues strophes sur deux rimes du temps de Froissart et de Deschamps ;

d) diverses formes de rondeaux, distendus, quelquefois dépourvus de refrain intérieur (p. 201, 203 et 214, conclusion 2, certaines formes n'ont pas été reprises, p. 205, 207, 210-2), morcelés par le dialogue (p. 217-8, conclusion 3, et aussi p. 219, conclusion 4, *b*) ;

e) des formes de fatras (p. 222-4) ;

f) l'unité de mètre dans les strophes en vers courts (p. 111, 113-4, 125, 132) ; le vers de 5 syllabes plus fréquent que le *6*, qu'on rencontre dans la *Passion d'Arras*. D'une façon générale, c'est sur les auteurs du *Saint Didier* et du *Saint Quentin* que son influence a été le plus sensible.

9. Le *Saint Laurent* (8818 vers) est contemporain de la *Passion* de Greban, puisqu'il fut représenté en 1460 (à Chambéry) ; mais il est beaucoup moins riche ; quelques types en vers de 5 et de 6 syllabes, mélanges du *8* avec le *3* et avec le *4* (p. 90, 111-2) ; grande régularité dans la disposition des rimes, assez peu de quatrains (p. 84 et 92, bas), un certain nombre de sixains et douzains réductibles au tercet (p. 111-2, 114-6) ; les rares formes divergentes le rappellent aussi (p. 100, 143, 149), lui ou la base *aaab ;* le onzain indiqué p. 158 est un douzain dont un copiste a laissé tomber le 6[e]

ou le 7e vers. L'auteur n'arrête l'attention que par le nombre et la variété de ses rondeaux (p. 201, 203, 206-7-8, 210-1 et 216, conclusion 2, p. 221, conclusion 5), il est plusieurs fois en concordance avec Greban, une fois avec l'auteur du *Saint Quentin* (p. 211), mais il n'a pas de Greban toutes les fantaisies (p. 217-8, conclusion 3).

10. Le *Saint Remi* (14412 vers) revient toujours à la rime plate ; les infidélités qu'il y fait sont fréquentes, mais courtes : les rimes croisées chez lui peuvent se découper plus souvent en huitains qu'en quatrains (p. 84, 93, haut) ; les autres formes lyriques sont à l'ordinaire des groupes monorimes, avec ou changement de mètre (p. 86, 88, conclusion 1, 108-9, 110, conclusion 1, fin, 129, 142, 157) ; s'il y a entrelacs de mètres différents, c'est la combinaison *8* et *4* qui l'emporte de beaucoup sur *8* et *3* et sur *3* et *7*, prédominance qui permet de conjecturer que l'auteur était plutôt contemporain de Greban ou postérieur à lui qu'antérieur : il est moins riche que l'auteur de la *Passion* à beaucoup d'égards ; les quelques strophes de dimensions diverses qu'il a essayées semblent être des touts de rencontre (p. 89, 90, 100, 120, 123, conclusion 2, 112-5, 125-6, 158-9) ; il fait plus de cas que la plupart des fatistes de la rime embrassée (p. 94, 96, conclusion 4, cf. le dizain p. 135, bas) (1), mais il ne s'écarte jamais, dans la formation des strophes, de la croisure de rimes et de la disposition en tercet *aab* (p. 111-2, 117, conclusion 3). L'élément *aaab*, qui se retrouve dans tant de modèles de strophes de Greban et de ses successeurs, manque chez lui. Le genre du rondeau n'est représenté que par le triolet, et ce triolet est toujours régulier (p. 201, 216). Quant à la ballade, l'auteur du *Saint Remi* n'en pouvait prendre les modèles chez Greban, et pour cause ; peut-être a-t-il connu la *Passion d'Arras* ? La plupart sont chez lui en strophes de 8 vers (p. 170-1, 183, conclusion 2) ; une cependant présente une disposition de rimes *ababbcc* qui n'est apparue que tard dans les compositions dramatiques (p. 168, 146, conclusion 2) ; plusieurs ont deux vers, une, trois vers au refrain. Enfin le *Saint Remi* se singularise par une forme de « ballade composée » (p. 179, 184-5, conclusion 4). Le vers de 10 syllabes a chez lui peu de vie.

L'ensemble de ces caractéristiques date l'œuvre de la seconde moitié du xve siècle.

(1) Le douzain *ababbcbccddc* aurait pu être ajouté à la page 125 (*S. Remi*, fo 80o, v. 9871).

11. *Le Mistere des Trois Doms* (11289 vers), du chanoine Pra, appartient à la série des compositions dramatiques où la rime croisée tend à évincer la rime plate (p. 84, 93) ; la versification générale est variée, mais non irrégulière ; on n'y trouvera pas, ou très peu, de types anormaux de strophes de 7, 9, 11, 12, 13, 14 vers (p. 124, 125, 144, 149, 154, etc.) ; l'auteur ne pratique ni le tercet monorime (p. 110), comme les auteurs du *Saint Remi* et de la *Destruction de Troye,* ni le septain *ababbcc,* ni le « groupe lyrique », ni le fatras comme Greban, Flameng, Molinet (p. 146, conclusion 2), ni le huitain *abaabbcc,* comme Flameng et Molinet (p. 101, 103, conclusion 4).

Mais il continue la tradition de la *Passion d'Arras,* pour les strophes à base *aab* (p. 111, 114, 117-9, 118, conclusion 5, 120, 123, conclusion 2), celle de Greban, pour le vers de 5 syllabes, en groupe d'un même mètre (p. 111, etc.), pour les strophes à base *aaab* ou *aaaab* (p. 97-8, 132, sans reprendre la base sur six vers que Milet et Flameng ont reprise), pour des formes de huitain (p. 100, 102, conclusion 1) ; il va de l'avant pour le mélange des mètres (p. 97-8, 112) et pour l'emploi fort étendu du vers de 10 syllabes (p. 117) ; il dépasse aussi Greban avec des formes de cinquain, *ababa, abaab* (p. 130-1, 134, 133, conclusions 1 et 2), une forme de septain, *ababcbc,* commune avec Milet et Flameng (p. 145, 147, haut, conclusion 2), une forme de ballade fidèle aux règles formulées dans l'*Art de rhetorique* de Molinet (p. 171, 183, conclusion 2, fin), et il poursuit les essais de formes nouvelles de rondeaux, à la manière de Greban (p. 201-3, 206-8, 216, 218 et 226-7, chants à refrain).

12. Jacques Milet, auteur de la *Destruction de Troye la Grant* (27984 vers) est aussi plus grand amateur de la rime en quatrain que de la rime plate (p. 84, 93, 96, conclusion 3, fin) ; mais, comme Pra, il fait en même temps une grande place à la disposition en sixain, ou pour être plus exact, au double sixain à rime suivie (p. 112-5, 117-9, conclusions 2, 3, 6) ; c'est dire qu'il aime la phrase métrique ample ; j'ai déjà noté (conclusion C, p. 241, conclusion B, p. 236) son goût pour les groupes de vers monorimes de toute dimension (jusqu'à 38 vers, p. 166) et pour l'alexandrin ; il peut s'expliquer de même. Il ne connaît pas plus que Pra la chaîne sans fin *aaab, bbbc,* etc., qui semble être passée de la *Passion* de Greban au *Saint Quentin,* sans se communiquer aux autres fatistes. D'une façon générale, ce qui, de Greban, manque chez Pra, manque aussi chez Milet (cf. ci-dessus, n° 11, 1er alinéa) ; les traditions que Pra

a suivies se retrouvent chez Milet (*aab, aaab, aaaab,* etc.), mais celui-ci ajoute aux bases de 4 et 5 vers des bases plus longues (conclusion D, p. 247); *ababa*, qui ne s'appuie que sur un exemple, et *abaab* existent aussi chez lui; il présente une fois le septain *abababa*, en commun avec Flameng (p. 143), le neuvain *ababababa* (p. 152), mais on peut conjecturer, comme à propos de *ababa,* que ce groupe impair n'est que le groupe pair voisin mutilé; même remarque à faire pour le septain *ababcbc,* exceptionnel chez lui, si on le compare aux exemples de Pra (p. 145). Il n'appelle pas de remarques spéciales sur le mélange des mètres (*8* et *4,* d'ordinaire, p. 93, bas, 99), les types *abba* (p. 94), les strophes plus longues (p. 124-5, 130, 135, 144, 153), l'emploi du rondeau (p. 215); la ballade manque chez lui; j'ai déjà noté une certaine fréquence du tercet monorime (p. 110, haut). Les caractéristiques vraiment particulières de Milet restent la laisse, l'alexandrin, le vers de 4 syllabes (p. 110), et la base de strophe *aabc* qu'il aura sans doute prise à Chartier.

13. La métrique du *Mistere du Siege d'Orleans* (20529 vers) est des plus simples parmi celles des compositions de la seconde moitié du xve siècle. Pas de rime plate (p. 85, 93); la rime croisée ne s'interrompt que pour les douzains (1176 vers) ou les rondeaux (p. 215 et n. 1); aucune autre forme lyrique ne s'y trouve. Les groupes de rimes sont à contour arrêté et ne s'adjoignent pas de vers amorce ni de vers prolonge (*ababb,* v. 16684, est tout à fait exceptionnel). Le vers de 10 syllabes y est moins fréquent que chez les auteurs ci-dessus mentionnés (236 vers); en fait de mélange de mètres, l'auteur ne pratique que *8-4* (60 vers en une seule série continue, au début de l'ouvrage, p. 115, bas), et *10-12* qui est presque inconnu ailleurs que chez lui (48 vers, également en un seul passage, p. 116, haut).

14. L'auteur du *Saint Didier* (10588 vers), Guillaume Flameng, est beaucoup plus près de Greban, de Pra, de Milet, sans parler de Molinet que nous aurons à examiner plus loin; la rime croisée domine chez lui, renouvelée de huitain en huitain (p. 84, 93); il est riche en sixains et multiples de sixains (p. 110-6); il pratique la base *aaab* (p. 96-7) et les bases plus larges; les strophes divergentes particulières ne se présentent qu'à un petit nombre d'exemplaires (p. 86, 94, 100, 120, 153, 158); il va plus loin que Greban pour l'emploi des vers courts (p. 92, 96, 200, etc., 4 et 5 syllabes) : il marie le *8* au *3*, au *4*, au *6* (p. 86, 97-8, 122), une seule fois au vers monosyllabe (p. 98, bas). Il ne juxtapose

un groupe isométrique de *4* ou de *5* à un groupe isométrique de *10* que dans ces ensembles que j'ai appelés « groupes lyriques » et qui, chez Flameng et chez Molinet, sont une combinaison de procédés pris à Greban et à Chastellain (p. 104-5, 139, bas, 150, 160) ; il n'y a qu'une ballade dans le *Saint Didier*, elle est bâtie sur le type *ababbcc* qui se retrouve dans le *Saint Remi* et le *Saint Quentin* ; le huitain *abaabbcc*, qui est de Chastellain ou de l'auteur de la *Passion d'Arras* (cf. ci-dessus, n° 6) s'y rencontre aussi (p. 101-2). D'une façon générale, il est le disciple de Chastellain (cf. p. 88, conclusion 2, 121-2, 164, bas) ; le type *aabccb*, si rare au xv[e] siècle (p. 122), réunit leurs deux noms. Dans le rondeau, dans le fatras, Flameng fait preuve qu'il connaît aussi Greban (p. 200-3, 206, 214-5, 223). Enfin, par la base de strophe *ababcd* (p. 122), il ajoute aux formes rares de ce genre que Christine de Pisan et Chartier ont tentées, avant que G. Alexis les reprît.

e. De Chastellain à Molinet. Les rhétoriqueurs. — 1. J'aurais pu dans ces conclusions générales faire une place à une foule de poètes de notoriété secondaire qui, soit à la suite de Charles d'Orléans, soit parmi les familiers des chambres de rhétorique de la région du Nord (Picardie, Flandre, Hainaut, etc.) se sont essayés dans les petits poèmes à forme fixe. C'est aux chapitres de la ballade, du chant royal, du virelai-bergerette et du rondeau que j'ai cru devoir ranger, avec les exemples recueillis, les remarques d'ensemble qui s'en dégagent ; la liste des auteurs que j'ai dressée pourrait être allongée indéfiniment, que la conclusion n'en serait pas changée ; les Jehan de Stavelot, Jehan Nicolai, Jehan Crespiel, Bucarius, Robert Puissant, Michault Canone, frère Massin (Hasselt, p. 225, 263, 218, 268, 266), ne semblent pas avoir eu plus d'influence sur le développement général de la « seconde rhétorique » que — dans le même temps ou en d'autres temps, car je les cite pêle-mêle — les Renault de Louvain (Hasselt, p. 182), Guiraut Riquier, Rogier d'Andeli (*Rom.*, 1890, p. 19-20), Gaucelm Faidit, Alart de Caus, Jocelin de Bruges (*ib.*, p. 15), etc., etc.

2. Parmi les auteurs plus connus du xv[e] siècle, auteurs plus souvent cités par la génération qui les suit, je dois détacher les noms de Martin le Franc, de Coquillart et de Martial d'Auvergne. Martin le Franc a quelque goût pour les laisses monorimes (p. 86, 129, 142) ; il pratique le vers de 12 syllabes (p. 86), la « chaîne sans fin » *aaab, bbbc* en *10* et *4* (p. 87) et quelques types plus ou moins isolés de strophes (p. 100, 106, 139, 140) bâties

généralement sur deux rimes, quelles que soient les dimensions ; je ne vois pas chez lui de concordance bien remarquable avec les auteurs de son siècle, en dehors d'un type de dizain (p. 136). Martial d'Auvergne ajoute à la « chaîne sans fin » un certain nombre de seizains à base *aaab* (p. 98); au surplus, il connaît les différentes bases de strophes, rime croisée, embrassée (p. 89-90, 94), en tercet *aaa* (p. 109), en tercet *aab* (p. 110-4), le couplet de ballade ordinaire (p. 170) et quelques strophes anormales (p. 150, 155, 162, 165) ; il se rencontre avec Chastellain pour le sixain *aabccb,* peu commun au xve siècle (p. 122). Quant à Coquillart, outre les formes communes (p. 86, 93, 111, et la ballade, p. 171), je retrouve chez lui le septain *ababbcc* (p. 145), qu'il est des derniers à garder dans la ballade (p. 169, 183, conclusion 3), et le cinquain proprement dit, type de strophe relativement récent : *abaab* (p. 131).

3. Villon, le plus grand poète du xve siècle, au sens moderne du mot poète, je veux dire le plus riche de sentiments profonds et d'images, est un des plus pauvres artisans en « tailles nouvelles et curieuses »; ses huitains sont de la disposition commune ; ses ballades en huitains ne présentent que deux types, communs aussi : *ababbcbc* et *ababcdcd* (p. 170-2); en dizains, elles sont aussi du mode le plus traditionnel : *ababbccdcd* (p. 175) ; il n'y a un peu plus de fantaisie que dans les ballades en jargon (p. 176, 178); il n'a pas de place à part dans l'histoire du rondeau (p. 213).

4. A juger Meschinot d'après les *Lunettes des princes* et ceux de ses vers compris dans les œuvres de Chastellain, on arrive à une conclusion analogue au point de vue métrique ; il a son nom souvent accolé dans les manuels à ceux de Molinet et de Cretin, mais il est bien inférieur, pour la variété des types lyriques, je ne dis pas seulement à Greban, mais à Pra ou à G. Flameng ; toutefois il a de ces derniers la régularité carrée des groupes lyriques : *aaab, bbbc,* etc. (p. 87), douzains (p. 113, 125), septain *ababbcc* (p. 145).

5. Cretin, « souverain poete françois », a la plupart des types de Meschinot (p. 87, 113-4, 145), et beaucoup d'autres, dizains à la façon de Christine de Pisan et de Charles d'Orléans (p. 135), onzains et treizains nouveaux (p. 158-9, 163) ; juxtaposition nouvelle de mètres dans le douzain, commune avec G. Alexis : $aabaa$-bbb^4abba^8 (p. 113-4), entrelacs des mètres inédit, je crois, avant lui, dans le quatrain : $aa^{10}b^4b^{10}$ (p. 89) ; en dehors des types ordinaires de ballade (p. 171, 175 et 185, haut), il a, plus que ses contemporains, pratiqué le chant royal de différents modèles (p. 187-8,

190) ; ses rondeaux ont, sauf un, cinq vers à la première strophe et le refrain y est réduit au rentrement (p. 210, 213-4). Les caractéristiques générales de Cretin, que les types de strophes soient traditionnels ou créés par lui, sont la juxtaposition de deux ou plusieurs groupes de rimes dans la strophe (excepté dans la forme nouvelle de treizain, p. 163), et la prédominance manifeste du vers de 10 syllabes.

6. Guillaume Alexis, dont nous ne pourrons pas énumérer au complet les innovations, parce que le troisième volume de ses œuvres est encore à paraître, est certainement au xve siècle, le plus capricieux essayiste qui se soit rencontré depuis Greban ; il garde des formes communes sur lesquelles nous n'insisterons pas (p. 84, 88-9, 92, 94, 97-8, 108-9, 113, 144-5, 154 avec Chartier et Robertet, 207-8) ; mais à des formes traditionnelles il apporte des modifications qui sont des renouvellements ; *aaab bbbc* se trouve fermé en douzain (p. 87, 88, conclusion 2, fin) ; le huitain *ababacac* (p. 94 et 96) lui est exclusivement propre ; le douzain est partagé en 8 + 4 par le changement de mètre (cf. ci-dessus, n° 5, Cretin) ; à côté d'une forme de dizain qu'il voit chez Chartier ou chez Martin le Franc (p. 136) il en combine une autre sur la disposition de cinquain *abaab* (p. 134) ; il est fantaisiste dans la ballade (p. 171, n° 3), et dans le rondeau (p. 208) ; il forge divers douzains sur trois, quatre ou cinq rimes (p. 125-6) ; enfin, il établit pour bases de strophes lyriques, les dispositions *aabc, abbc, abcd* (p. 99 et 100, conclusion 3, fin). Il ne semble pas avoir cultivé le treizain (p. 164, bas).

d. Molinet et le Mistere de Saint Quentin. — La comparaison des strophes des *Faictz et Dictz* et du *Mistere* est encore plus démonstrative que la concordance des deux ouvrages au point de vue de la phonétique des rimes. Il est presque plaisant de faire allusion, dans la matière ici traitée, aux procédés d' « expérimentation » que Bacon préconise ; cependant l'examen des faits poursuivi selon une méthode analogue conduit à des conclusions positives.

1. C'est peu prouver en faveur de l'identité d'auteur que de constater l'absence, commune aux deux ouvrages, de certaines formes lyriques : *abba* (p. 94), le tercet monorime (p. 108), la chaîne en tercets *aab bbc* etc. (p. 109), certaines formes spéciales de huitains qu'on trouve chez Greban ou chez d'autres fatistes (p. 100).

2. Il y a des formes lyriques exclusivement propres à l'un des deux ouvrages : sont absentes des *Faictz et Dictz,* les suivantes que

j'ai relevées dans le *Saint Quentin* : le quatrain et le septain monorimes (p. 86, 142), certaines formes de sixains (p. 118, conclusion 4, 120-1), septains (p. 142), neuvains (p. 153), onzains (p. 158), douzains (p. 115-6), quinzains et vingtains (p. 139-40), une strophe de ballade de 7 vers (p. 169), des rondeaux à première strophe de 3, de 4 ou de 6 vers (p. 205-6, 211, 221) ; le total de ces divergences pourrait être de beaucoup réduit, si l'on fait état de la différence des genres, d'abord : l'auteur du *Saint Quentin* s'accommodant aux traditions des fatistes, à l'exemple de Greban, et n'étant peut-être chargé que de « refaçonner » une composition plus ancienne où se trouvaient certaines de ces formes lyriques, absentes des *Faictz et Dictz,* mais connues, les répertoires le prouvent, d'autres fatistes ; si, d'autre part, l'on retranche les spécimens de strophes réalisées une seule fois, et qui sont comme des touts de rencontre ; enfin, le volume imprimé ne constitue pas l'ensemble des œuvres connues de Molinet, et les manuscrits réservent peut-être de nouvelles concordances à constater.

Du côté des *Faictz et Dictz,* la différence des genres explique la présence, dans cet ouvrage, du vers de 10 syllabes plus continûment employé, du douzain sur quatre et cinq rimes (p. 126), alors que tel douzain particulier au *Mistere* ne joue que de deux, des groupes de 10, 11, 13, 14 vers (p. 135, 159, 148, 162-3, 143), le cinquain *abaab* (p. 131).

3. Il y a parenté de formes sur plusieurs points ; Chastellain avait rimé sa *Recollection des merveilles advenues en ce temps* en quatrains *abab* de six syllabes à chaque vers (p. 89) : Molinet continua la chronique suivant le même mode (*F. et D.*, 106° = 215, 1 112 vers), usa encore du même mètre dans la pièce intituée *La robbe de l'archeduc* (122 = 250°, 168 vers), du vers de 8 syllabes sur même disposition de rimes dans la *Letanie* (181 = 201, 116 vers) et dans *Le present d'ung cat nonne* (117 = 241, 44 vers). Le *Saint Quentin* qui croise si fréquemment la rime en quatrain (p. 84, 92-3), la croise aussi en sixain, en huitain, en dizain d'octosyllabes (p. 90) ; les *Faictz et Dictz* croisent les deux mêmes rimes sur une longueur de 18 ou de 26 vers (p. 90, 164).

Le *Saint Quentin* présente un type de chaîne sans fin *aaab bbbc* (p. 87), et les *Faictz et Dictz* n'ont à y opposer qu'un modèle plus complexe, dont la base est de six vers sur quatre rimes *ababbc* (p. 122) ; c'est une équivalence fort approximative ; mais cette chaîne sans fin présente, avec le *Saint Quentin*, une disposition de mètres nouvelle ; $aa^7a^3b^7$, or c'est une disposition connue sans doute de

Greban dans le seizain (p. 98), mais que Molinet a pratiquée aussi dans une strophe longue (p. 127).

Les *Faictz et Dictz* donnent avec *aaab*, base de strophe, trois exemples où la base a 5 vers : *aaaab* (p. 132) ; Meschinot est le seul rhétoriqueur non fatiste qui, après Chastellain, ait, parmi les auteurs que j'ai lus, construit des vingtains sur la base de 5 vers, avec la même disposition de mètres que Fredet ; le *Saint Quentin* présente un plus grand nombre de vingtains similaires, mais lorsqu'il y emploie le vers coupé, il se rapproche plus de la disposition des mètres des *Faictz et Dictz* que de celle du *Saint Didier* (p. 133, haut) ; le *Saint Quentin* présente en même temps des bases plus longues, 7, 8, 9, et 19 vers (p. 144, 149, bas, 101, 154, 166), exercices de versification qui ne sont peut-être pas de la même époque dans la vie de Molinet.

Que les mêmes douzains paraissent de préférence en octosyllabes dans le *S. Quentin,* en vers de 10 syllabes dans les *Faictz et Dictz,* la différence est petite (p. 113) ; certaines particularités de sixains en série (p. 118, conclusion 5) sont communes à d'autres œuvres qu'aux deux qui sont comparées ici ; j'en dirai autant du septain *ababbcc* (p. 145) ; *aabab* est devenu un type fixe de strophe dans les *Faictz et Dictz* (p. 130) ; or nous savons comment il est né du quatrain ; dans le *Saint Quentin* il est fort fréquent que le quatrain en tête de tirade soit amorcé par un vers complémentaire ; si le quatrain forme à lui seul une répartie, il peut être précédé d'une rime en *a* prononcée par l'interlocuteur précédent, prolongé d'une rime en *b* prononcée par l'interlocuteur suivant, le quatrain devient alors un sixain du type *aababb* ; or, seul d'entre les fatistes, l'auteur du *Saint Quentin* a fait de ce type une forme fixe, comme l'auteur des *Faictz et Dictz* en a fait une du cinquain *aabab.* L'analogie du procédé était à relever.

Il y a enfin analogie entre les modèles de rondeaux triolets exposés dans l' *Art de rhetorique* de Molinet et ceux que j'ai pu indexer dans le *Saint Quentin* (p. 200-2) ; le rondeau à première strophe de 5 vers du *Saint Quentin* (p. 208) est bien proche de l'exemple que donne le cinquième traité du *Recueil des Arts de seconde rhetorique* (p. 209) ; l'auteur du *Saint Quentin,* en tant que fatiste, concorde tantôt avec Greban et Pra, tantôt avec Greban et l'auteur du *Saint Adrien* dans la division du rondeau par le dialogue (p. 218-9) ; mais ces concordances ne l'éloignent pas de l'auteur des *Faictz et Dictz* (p. 213, 216-7 ; 221).

4. Il y a des ressemblances plus étroites encore, et, pour ainsi

parler, plus exclusives. Le huitain *abaabbcc* est connu d'un certain nombre d'auteurs (p. 101-2, 103, conclusion 4), mais je ne connais pas d'œuvre de la seconde moitié du XVe siècle qui le reproduise aussi fréquemment, régulièrement que les *Faictz et Dictz* ; or le *Saint Quentin* est la seule composition dramatique où j'aie vu cette disposition de huitain introduite dans la ballade (p. 173).

Le dizain qui se partage en 6 + 4 (p. 136), le quatorzain qui peut se partager en 8 + 6 (p. 148-9), sont des types de strophes qui relient étroitement le *Saint Quentin* aux *Faictz et Dictz*.

Ce que j'ai appelé groupe lyrique est une innovation du milieu du XVe siècle ; Flameng, Molinet et Cretin la connaissent (p. 104-5) ; or les types de groupes lyriques du *Saint Quentin* ou des *Faictz et Dictz*, l'emportent en nombre très sensiblement sur ceux du *Saint Didier* ; la concordance des deux ouvrages sur les divisions 8 + 8 (p. 105) n'est pas péremptoire à elle seule, car c'est la plus commune ; la concordance du groupe 8 + 10, plus rare, est déjà plus probante (p. 155) ; les autres groupements essayés sont, pour le *Saint Quentin*, 8 + 5 (p. 164), 8 + 6 (p. 150), 8 + 14 (p. 160), 10 + 10 (p. 139) ; pour les *Faictz et Dictz*, 8 + 13 (p. 150), 11 + 11 (p. 159), 14 + 10 (p. 127), 14 + 16 (p. 140).

La ballade fatrisée n'est pas tout à fait inconnue à Flameng (p. 181), mais le rapport des différents modèles du *Saint Quentin* avec un modèle des *Faictz et Dictz* et la théorie qu'a donnée de ce genre de ballade Molinet dans son *Art de rhetorique* confirme la présomption de paternité jetée sur Molinet par M. E. Langlois, à propos du *Saint Quentin*.

Enfin, le fatras proprement dit, commun, dans sa forme normale, à Greban, à Flameng et à Molinet, nous est occasion d'affirmer, à l'endroit de ses formes spéciales et dérivées (p. 224), que le fatiste du *Saint Quentin* et l'auteur des *Faictz et Dictz* ont toutes les chances de ne faire qu'un seul et même rhétoriqueur.

F. — Au seuil du seizième siècle.

Le poète Jean Bouchet ne rentre pas dans le cadre du présent travail, ni Octavien de Saint-Gelais, ni Jean Marot, ni bien d'autres, entrés dans la littérature avant l'an 1500. Toutefois je crois utile de relever incidemment les principaux types de strophes que M. Hamon a rencontrés chez le rhétoriqueur poitevin : formes traditionnelles de huitain à rime croisée et suivie *ababbcbc* (Ha-

mon, p. 218), du dizain sur deux couples de rimes indépendantes : *ababbccdcd* (*ib.*), du douzain sur deux rimes : *aabaabbbabba* (*id.*, p. 18-21) ; différents types de onzains sur deux couples de rimes indépendantes (*ababbccdccd, abaabbccdcd, aababbccdcd, id.*, p. 218), de treizains sur deux ou sur quatre rimes (*id.*, p. 222-3), enfin, le neuvain *aabaabbcc* (*id.*, p. 221-2), qui rappelle les exemples relevés ci-dessus (p. 154) chez Chartier, Robertet, G. Alexis, et une forme de quinzain (*aaabaabbbbabbba*, Hamon, p. 224), qui n'est, le mélange des mètres nous en avertit, qu'un seizain défectif. Bref, deux spécimens de ces types manquent seuls aux répertoires que j'ai établis, et ces deux types se ramènent, soit dans l'ensemble (le treizain *aaabaaabbabba*), soit dans leurs éléments (le onzain *aababbccdcd*), à des formes familières à Molinet. On ne serait pas fondé à prononcer, sur de tels exemples, que Bouchet fut un inventeur de strophes. S'il n'est pas tout à fait exact de dire que « Ronsard n'avait trouvé à ses débuts qu'une douzaine de cadres de strophes(1) », il ne le serait pas non plus de faire de Bouchet un novateur.

L'enquête limitée que j'ai entreprise ne m'autorise pas, au moment de faire les dernières observations d'ensemble, à prendre à mon tour un ton trop affirmatif. En matière littéraire, il est rare qu'avènements ou décadences aient lieu en un jour. C'est donc avec des nuances variées de constance comme de généralité qu'il faut se représenter les *tendances* définies dans les propositions qui suivent.

1. Appauvrissement dans les formes fixes ; il ne reste plus rien depuis quelque temps déjà du virelai et de la bergerette (p. 197, conclusion 6) ; la ballade n'a plus de véritable vie que dans les formes d'une régularité carrée (p. 183-3, 184-5) ; la strophe de neuf vers y est morte tôt (*ib.*) ; de tant d'espèces de rondeaux il ne survit que le triolet et le rondeau à cinquain avec le refrain réduit au rentrement (p. 220-1) ; Cretin s'attache encore à soutenir le chant royal qui semble peser à ses contemporains.

Le fatras les remplace mal ; il ne s'étendra pas loin hors de la région où il est né et ne durera pas longtemps ; on en peut dire autant des formes complexes et spéciales de ballades.

2. On essaie de renouveler les quelques formes qui subsistent par des curiosités de détail : rondeaux qui se lisent de plusieurs manières, batelage, rhétorique à double queue, rhétorique enchaînée, etc., qui sont des effets de rimes intérieures ou de rimes doublées ;

(1) E. Faguet, *Etudes sur le XVIe siècle*, p. 213 ; d'après Hamon, p. 221.

ces effets trouvent plus facilement à s'insérer dans le vers de 10 syllabes qui gagne en fréquence à mesure qu'on approche du XVI[e] siècle ; les effets d'allitération (répétition d'un mot, d'un son, tous les mots d'une strophe commençant par la même lettre, etc.) se rattachent au même souci d'occuper l'oreille, de l'occuper physiquement.

3. L'histoire des diverses dispositions de rimes est plus instructive à suivre en dehors des formes fixes : depuis le temps des couples de lai, des habitudes se sont perdues, d'autres ont été acquises. Il y a décroissance manifeste dès la première moitié du XV[e] siècle pour les groupements de vers monorimes, et pour les juxtapositions de rimes répétées sans croisure de l'une à l'autre ; la rime croisée, la rime en tercet (et les formes distendues qui en sont dérivées) dominent dès lors (cf. par ex., p. 123, conclusion 3), en éléments *qui ont leur équilibre* ; il est frappant de comparer la destinée de *aab*, *aaab*., etc., et l'insuccès de formes *logiquement* symétriques *abb* (p. 119, essayée par Greban, prise peut-être au rondeau à tercet), *abbb* (p. 99, 162), ou des bases *abbaa, abbab, aabaa, aaaba* (p. 133), qui sont ou lourdes, ou d'équilible instable.

Les habitudes générales de balancement des rimes pour les oreilles françaises au XIV[e] et au XV[e] siècle ne semblaient pas devoir engendrer, d'elles-mêmes l'entrelacs *aba bcb*... qui a été importé d'Italie (*terza rima*) ; rien de nos auteurs indexés ne se rapproche de ce dessin de strophe ; cette courbe spéciale n'est pas française.

4. Ce qui est bien français, c'est la rime suivie d'un groupe à l'autre ; les compositions dramatiques sont riches de types construits suivant ce procédé. Ce n'est que rarement, ou relativement tard, qu'ont apparu ou se sont propagés, d'une part, des dispositions de rimes telles que par exemple *aabccb* (1) ou *ababcbc*, d'autre part, les types de strophes qui ne sont que des groupes de rimes juxtaposés ; la plupart de ces strophes semblent sorties à des moments divers (le dizain, p. 135, Oton de Granson, le septain, p. 146,2) des formes fixes et ont provigné en dehors d'elles (p. 103, 4 et 6, 137, conclusion 2, alinéa 2, p. 151, conclusion 1) ; elles annoncent quels seront les modes généraux de disposition des rimes et au XVI[e] siècle et chez les modernes.

5. La versification dramatique a adopté lentement les diverses formes lyriques autres que le rondeau ; avec Mercadé et Greban elle réalise une grande variété de types ; elle en crée même ; dans

(1) Philippe de Vitry qui a beaucoup pratiqué cette disposition n'est pas compris dans notre période.

la seconde moitié du siècle, vers 1480, par exemple, elle en a gardé assez, pour qu'un Flameng, fatiste, soit plus intéressant à étudier, même peu original, même dans sa régularité bien assise, qu'un Meschinot ou qu'un Cretin, rhétoriqueurs non fatistes, au moins à ce que nous savons d'eux. Les écrivains en vers qui composent des ouvrages aux environs de l'an 1500, commencent à porter leur esprit de curiosité et de recherche ailleurs que sur le mélange des divers mètres et sur le simple entrelacement des fins de vers. La rime devient, pour quelque temps au moins, quelque chose de plus que le terme de la ligne rythmée, elle devient une résonance cultivée pour elle-même, à des places inattendues ; dans une pièce de vers, c'est la virtuosité du jeu des articulations et des timbres, qui va donner le plus grand plaisir aux poètes : Banville aurait pu se plaire en leur compagnie.

J'ai étudié toute une série de rimeurs au point de vue de la phonétique historique et de l'histoire de la strophe : on peut pressentir qu'il y aurait quelque intérêt à étudier ces mêmes versificateurs et leurs successeurs immédiats jusqu'à 1545 ou 1550, au point de vue de l'histoire du vocabulaire français.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Phonétique des rimes.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

CORRECTIONS ET ADDITIONS

x, l. 12 : *biffer* Jean Lemaire —
xiii, alinéa 2, l. 5 : ainsi — par là —
Ib., l. 6 : pour ainsi — si je puis —
xvii, l. 5 (de bas en haut) : 1900 — 1898 —
xxx, dern. ligne : *om.* — *Rom.* —
xxxii, dern. l. : *Qa* — *La* —
7, n. 3 : *biffer « saige »* —
12, l. 5 : de type — du type —
27, n. 2, fin, *ajouter* prononciation du xviiie siècle.
29, l. 10 : témoignagnes — témoignages —
32, l. 3 : *charongue* — *charongne* —
32, n. 1 : attribue — attribuait —
48, bas, et 49, 3, l. 1 : *theriaque* — *miracles* — l. 2 : *theriacle* — *triacle* —
58, 2e tiers : *Siège d'Orléans* — *Siege d'Orleans* —
90, l. 6 : S. Laur. — *S. Laur.* —
101, milieu : *Bourg,* — *Bourg.* —
200, note : S. Stengel — E. Stengel —
201, l. 3 : Muller — Müller —
207, l. 13 (de même 210, milieu, et 211, bas) : quand l'indication manque sur le rentrement, c'est qu'il compte 4 syllabes.
220, l. 3 (de bas en haut) : *aáb... aáb* — *aa'b... aa'b* —
222, l. 6 : *enté.* — *enté.* » — (Les références des notes sont prises au *R. A. S. R.*).
238, l. 7 (de bas en haut) : *Faictz* — *Faictz et* —
243, fin de l'alinéa 2 : suivi — précédé —
244, l. 16 : libres, — libres, soit chez les fatistes, —
245, l. 4 (de bas en haut) : cinquain. — cinquain *abaab.* —
247, 3e tiers : siaxin — sixain —
251, *a*, l. 2 : comparées — comparés —
257, l. 10 : L. Molinet — J. Molinet —
258, 10, l. 5 : ou — ou sans —
260, l. 4 : lui — Milet —
262, 4, l. 2 : vers — vers qui sont —

BIBLIOTHÈQUE DU XVe SIÈCLE

Volumes in-8°.

Pierre **CHAMPION**, archiviste-paléographe

TOME PREMIER

GUILLAUME DE FLAVY

Capitaine de Compiègne

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE JEANNE D'ARC ET A L'ÉTUDE DE LA VIE MILITAIRE ET PRIVÉE AU XVe SIÈCLE

Avec 3 planches hors texte. . . . . . **10** fr.

Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Prix Bordin.

TOME II

Par le même

CRONIQUE MARTINIANE

ÉDITION CRITIQUE D'UNE INTERPOLATION ORIGINALE POUR LE RÈGNE DE CHARLES VII RESTITUÉE A JEAN LE CLERC

6 fr.

Honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.

TOME III

Par le même

LE MANUSCRIT AUTOGRAPHE

DES POÉSIES DE

CHARLES D'ORLÉANS

Avec 18 fac-similés.

10 fr.

TOME IV

Henri **CHATELAIN**, docteur ès lettres

RECHERCHES

SUR

LE VERS FRANÇAIS

AU XVe SIÈCLE

RIMES, MÈTRES ET STROPHES

10 fr.

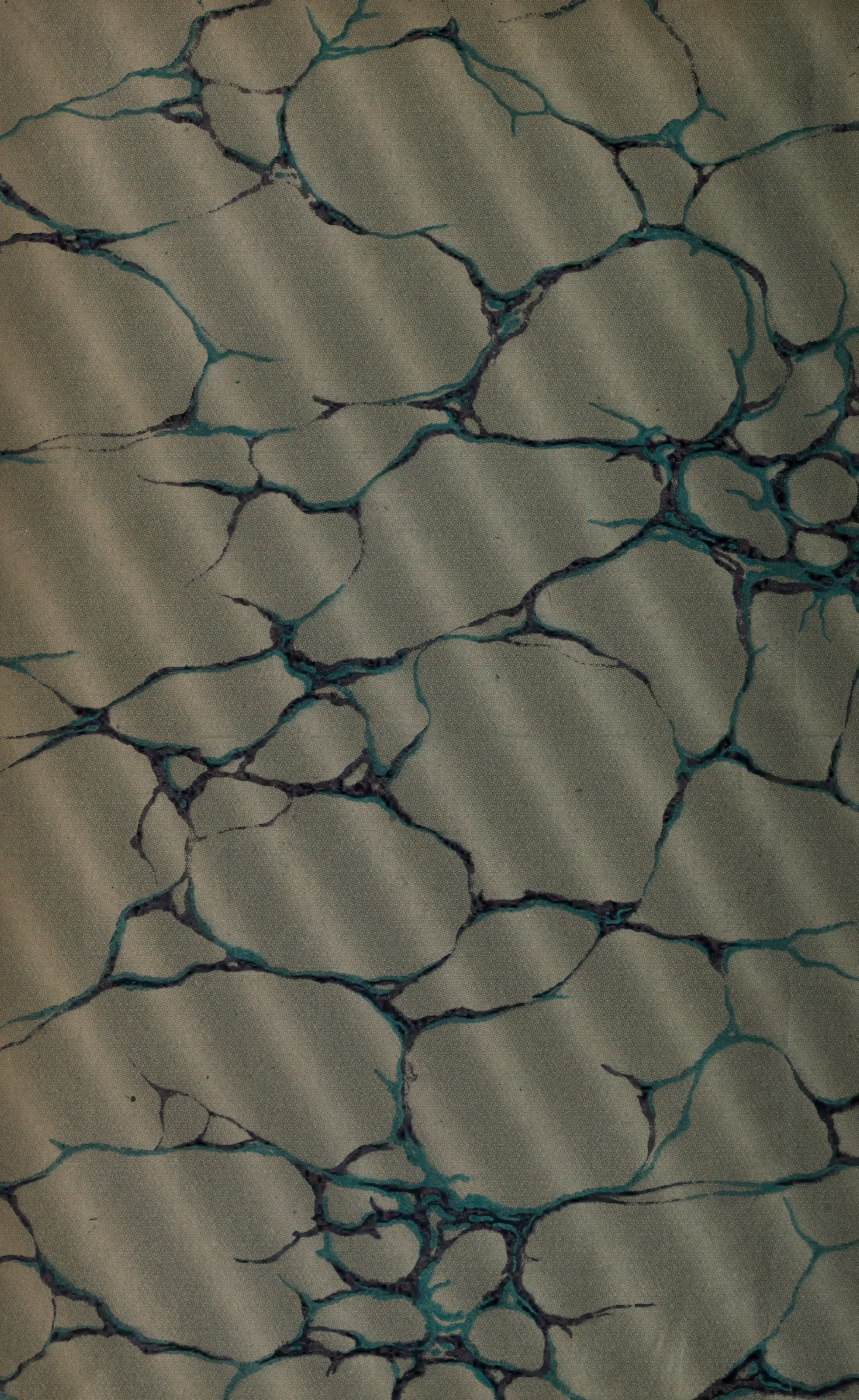
Sous presse :

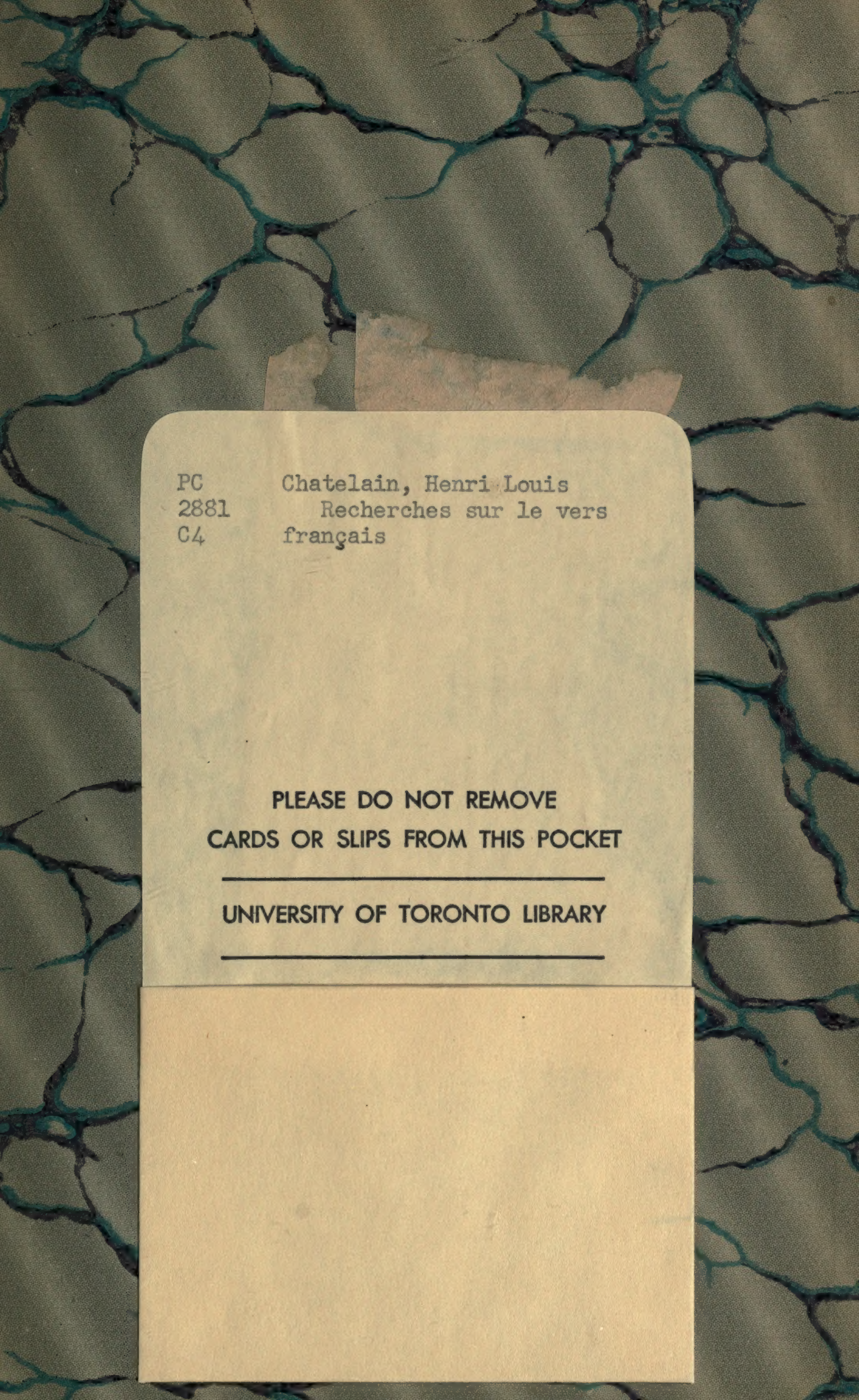
Tome V. — Georges **DOUTREPONT**, professeur à l'Université de Louvain

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

A LA COUR DES DUCS DE BOURGOGNE

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.




PC 2881 C4
Chatelain, Henri Louis
Recherches sur le vers français
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

